PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

TROISIEME ANNÉE

1951

IV

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VII^e

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Président : Louis Jouvet.
Vice-Président Honoraire : J.-G. Prod'homme.
Vice-Présidents : Léon Chancerel,
Raymond Cogniat,
Gustave Cohen.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas,
Rose-Marie Moudouès.
Archiviste : Mme Madeleine Horn-Monval.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.
Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Gaston Baty, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, Georges Jamati, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Pierre Sonrel, Philippe Van Tieghem, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.
Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946,
Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre
et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

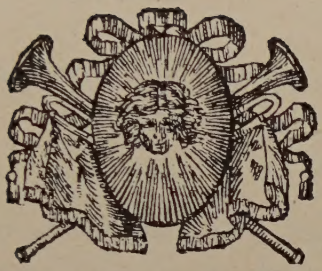
L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE
D'HISTOIRE DU
THEATRE
TROISIÈME ANNÉE
IV



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

IV

MCMLI

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Décoration théâtrale dans les Collèges de Jésuites au XVII[e] siècle, par François de Dainville 355

ENTRETIENS

Problèmes de la mise en scène des chefs-d'œuvre classiques : La Comédie du XVII[e] siècle (Exposés de Louis Jouvet et Robert Pignarre) 375

Lettres inédites de Charles Dullin 388

EXPOSITIONS

Le siècle de l'invention théâtrale, par Hélène Leclerc..... 392

Un demi-siècle aux Archives Nationales et Départementales, 1900-1950, par Léon Chancerel 400

CONFERENCES

Le 300[e] anniversaire de la publication de la première partie du Roman Comique 402

COMMUNICATIONS

A propos de la Comédie Fabuleuse, par Bernard Zimmer.... 403

Documents inédits sur la Montansier, par P. Leroy..... 406

Programme d'une représentation théâtrale dans l'ancien Collège de Beauvais, par Albert Launay 409

Figuration exotique et médiévale (Anvers 1661) 411

Représentations théâtrales à Aups (Var) 411

La venue et les manuscrits de Molière au château de la Ferrière ? 413

La maison où habita Molière, rue des Jardins, par M. Bouvet 415

Une source nouvelle de Molière, par A. Stegmann 416

Un descendant de Trivelin ?, par N. Gourfinkel 417

Les fournisseurs des « Théâtres de Société » au XVIII[e] siècle 418

Notes sur Louis-François Ribié et Jacques-Philippe-Jules Ribié, par TRISTAN RÉMY 419

Nos émissions : « **Prestiges du Théâtre** », La Farce et les Farceurs, L'Histoire de France au théâtre, Gœthe et le Théâtre 420

LIVRES ET REVUES

DUSSANE, *Notes de Théâtre* (Ph. Van Tieghem). — A. BRUN, *Les origines de la Pastorale marseillaise* (Ph. Van Tieghem). — FRANÇOIS DE DAINVILLE, *Le « Ratio Discendi et docendi » de Jouvancy*. — R.-C. KNIGHT, *Racine et la Grèce* (L. Chancerel). — RENÉ JASINSKI, *Molière et Le Misanthrope* (L. Chancerel). — P. MÉLÈSE, *L'Estourdy ou les Contretemps* (L. Chancerel). — C.-B. PURDOM, *Producing Shakespeare* (Ph. Van Thieghem). — SYLVIE CHEVALLEY, *La première saison théâtrale française à New-York* (R.-M. M.). — ARNOLD L. HASKELL, *In his true Centre* (P. M.). — LÉANDRE VAILLAT, *La danse à l'Opéra de Paris* (André Boll). — *Soutenance de Thèse : Le Théâtre du Merveilleux* (P. M.). — AUDREY WILLIAMSON, *Theatre of two decades* (R.-M. M.) 424

Bibliographie. N°s 924 à 1235 433

Histoire et Technique du Théâtre en U.R.S.S., par NINA GOURFINKEL 454

Chronologie des Spectacles. Mai-Juillet 1951 459

Scène d'une représentation donnée pour la canonisation des SS. Ignace et Xavier, que des « machines » font apparaître dans les nuées (1622)

DÉCORATION THÉATRALE
DANS
LES COLLÈGES DE JÉSUITES
AU XVII^e SIÈCLE

Il est peu de questions, parmi celles que pose l'histoire du théâtre scolaire au XVII^e siècle, sur quoi nous disposions d'aussi peu de renseignements que sur le décor. Il est plus exact de dire *La Scène* ou la *Décoration de la Scène*, car le mot « décor » ne sera guère employé avant le XIX^e siècle. Les témoins de la langue ne laissent aucun doute là-dessus.

SCENE : « La partie du théâtre où les acteurs représentent devant le public. Il se prend quelquefois pour tout le théâtre. La *décoration de la Scène, la scène représentait le palais d'Auguste* ». (*Dictionnaire de l'Académie,* 1694.)

« ...C'est la décoration du théâtre. » (*Dictionnaire de Trévoux.*)

DECORATION : « Ce mot, en parlant de théâtre, veut dire tous les ornemens nécessaires dont on pare la scène et qui doivent convenir à la pièce qu'on représente. » (*Dictionnaire de Richelet,* 1680.)

ABIMELECH
TRAGEDIE

SERA REPRESENTÉE

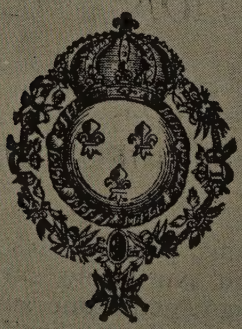
SUR LE THEATRE

DU COLLEGE DE CLERMONT

de la Compagnie de JESUS

POUR LA DISTRIBUTION DES PRIX

fondez par Sa Majesté.



A PARIS,

Le cinquiéme jour d'Aouſt M. DC. LXXVI.

à une heure aprés midy.

PROGRAMME D'UNE REPRESENTATION DE COLLEGE
(*Archives S. J.*)

LE SUJET.

ABimelech s'eſtant emparé du Royaume des Hebreux par le moien des Sichimites, fit égorger tous ſes freres au nombre de ſoixante-dix, à la reſerve d'un ſeul, nommé Joatham, le plus petit de tous, qui échapa, & demeura caché. En ſuite Joatham alla ſur la Montagne de Gariſim, & par une forte harangue, pouſſa les Sichimites à ſe révolter contre Abimelech. *Enfin Abimelech voulant mettre le feu à la porte de la Tour de Thebe qu'il aſſiégeoit, une femme luy jetta ſur la teſte une groſſe pierre du haut de la Tour.* Au Livre des Juges Chapitre 9.

LA SCENE EST DANS LE CAMP D'ABIMELECH, auprés de la Tour de Thebe.

HYACINTHE PROCOPE DE LIGNE DE MOŸ fera le Prologue général.

SOURCES DE L'ÉTUDE

Les historiens du théâtre scolaire ne consacrent au sujet que quelques lignes (1), ceux des collèges souvent encore moins (2). Le retour aux sources est donc nécessaire. Quelles sont-elles ? Que valent-elles ?

Les précieux recueils des pièces, composées dans le premier tiers du XVII^e siècle par les Pères Petau, Musson, Cellot, à l'encontre de ce qu'on serait tenté de présumer, ne contiennent aucun renseignement direct.

Il en est de même des *Lettres annuelles*, imprimées ou manuscrites, qui rapportaient les événements notables survenus en chaque collège durant l'année. On y rencontre parfois des titres ou des arguments de tragédie, des remarques sur l'assistance, rien sur le décor (3). Particulièrement typique à cet égard, le silence du Cahier consacré en son entier à la relation des fêtes données dans nos collèges méridionaux à l'occasion de la Canonisation de Saint Ignace (1622).

Les critiques littéraires de la *Gazette de France*, du *Mercure* ou de la *Muze historique* ont bien quelques notations intéressantes, mais souvent ils sont d'une brièveté excessive :

> Sur un théâtre magnifique
> Construit d'une manière antique...
> Par divers ornemens
> Le Théâtre étoit des plus beaux... (4)

Les rares échos des spectateurs qui nous soient parvenus sont presque aussi discrets. Telle la remarque de cet ecclésiastique d'Avignon en 1639 : « Au sortir de la salle qui avait été le palais d'Yollande... » (5). L'érudit Papebroch, consignant dans son journal de voyage la « tragédie » du collège de Clermont à Paris en 1662, satisfait davantage notre curiosité : « *Schena vasta, ad plures contignationes assurgens, ipsam collegii latitudinem altitudinemque aequabat eleganti structura, usu exiguo pauci enim actores solo theatri plano circa medium utebantur, cetera spectatores pueri virique occupabant ipsique actores cum primum partem aliquam egissent ad fabulas se lusumque aliam in partem conferentes. Nullus siparii aut cortinarum usus, nullus musicæ, quea ad silentium disponeret auditores.* » (6) [Invasion de la scène par les spectateurs comme à l'Hôtel de Bourgogne. Absence de rideau.]

Les comptes des Pères ou ceux des villes qui leur octroyaient des subventions portent les frais du spectacle

sous une mention très générale : *X livres pour le théâtre de la Comédie, pour la décoration du théâtre...*

Restent les programmes. Le *Dictionnaire* de Richelet et celui de Trévoux s'accordent à définir ce « terme de collège » : « un écrit qu'on affiche quelquefois et qu'on distribue d'ordinaire, et qui contient le sujet de l'action, les noms de ceux qui la représentent, etc. ». Un certain nombre de ces « arguments », comme on disait encore, nous sont parvenus. Bien que beaucoup ne nous apprennent rien sur la scène, ils demeurent, de loin, la meilleure source pour l'étude de la décoration du théâtre. Assez souvent, ils contiennent de brèves notations, grâce auxquelles il est possible d'entrevoir quels étaient les cadres habituels des divers spectacles donnés sur les tréteaux scolaires.

DÉCORATION DE LA TRAGÉDIE

L'action de la tragédie se déroule dans un décor tantôt d'intérieur, tantôt d'extérieur.

I. *La Scène représente un intérieur...* La décoration représente en général un palais (7).

La scène est dans un palais (*Yolande*, Avignon, 1639. « Dans un beau palais » (Paris, 1656, Loret, Op. ci., t. II, p. 88).
à Rome, au Palatin (*Titus*, Rouen, 1663).
à Rome, dans le palais de l'Empereur (*Chrysanthe et Darie*, Toulouse, 1676).
à Pella, à la Cour des rois de Macédoine (*Lysimachus*, Paris, 1688).
à Acre, dans le palais du Roy (*Erixane*, Paris, 1680).
à Albe, au palais du Roi (*Romulus et Remus*, La Flèche, 1683).
à Vannes, dans le palais du duc de Bretagne (*Clisson*, Paris, 1685).
à Babylone, dans un appartement du palais (*Alexandre le Grand*, Paris, 1690).
à Thapse, dans une salle du palais de Juba commune à l'appartement de Juba et à celui de Scipion (*Juba*, Lyon, 1695.)
à Memphis, dans le palais des Pharaons (*Joseph*, Paris, 1695.)
à Syracuse, dans le palais de Denys (*Damoclès*, Paris, 1695.)
au palais du Roi des Lydiens (*Getis annulus*, Paris, 1696.)
à Rome, dans le palais de Tibère (*Germanicus*, Lyon, 1696.)
à Rome, dans le palais du Dictateur (*Posthumius*, Paris, 1697.)
dans le palais du duc de Bourgogne (*Sigismond*, La Flèche, 1701.)
à Jérusalem, dans le palais de David (*Adonias*, Paris, 1702.)

II. *La Scène représente un extérieur.*

La décoration semble figurer parfois un quartier de la ville, la citadelle :

de Byrsa (*Carthaginienses*, Reims, 1614.)

de Cordoue (*Septem infantes de Sara*, Dôle, 1633).

le plus souvent un camp ou le *no man's land* entre deux camps :

au camp des Volsques (*Coriolan*, Sens, 1669.)

dans le camp d'Abimelach auprès de la Tour de Thèbe (Paris, 1676.)

dans le camp des Saxons, près de Paderbon (*Charlemagne*, Paris, 1684.)

dans le camp des François sur le bord du Rhin (*Clovis*, Paris, 1686.)

entre les camps de Jephté et de Maspha (*Jephtes*, Paris, 1686.)

entre le camp de Saül et des Philistins (*David et Jonathas*, Paris, 1688.)

dans la Chersonèse de Thrace, au camp des Grecs (*Polymester*, Paris, 1689.)

dans le camp de Constantin, auprès de Rome (*Constantinus*, Bourges, 1693.)

dans la tente d'Annibal, à un quart de lieu de Rome (*Annibal*, Lyon, 1695.)

sur le bord du Tigre, au camp de Jovien (*Jovien*, Lyon, 1698.)

dans le camp S. Théodose (*Théodosius*, Rouen, 1701.)

rarement en pleine campagne; néanmoins, la « face du théâtre » de *l'Isle de Paix* (Lyon, 1660) « montre cette isle fortunée à qui l'alliance des deux couronnes donne le nom glorieux d'Isle de la Paix... les rochers qui la flanquent et le ruisseau qui l'entoure représentent les Pyrénées et la Bidasso... »

Uleadus (Paris, 1682) se joue « dans une forêt, aux frontières du royaume de Mercie », *Saül* (Paris, 1686) dans les montagnes de Gelboë et *Josephus venditus* (Paris, 1698) « dans une campagne de Dothain terre de Chanaan : à la première scène Ruben dort *in gramine* ».

Les tragédies représentées ailleurs que chez les jésuites se déroulent dans des décors semblables. La scène de *Hircanus*, jouée à Navarre (1649), « est à Jérusalem au palais d'Hérode » ; celle de *Sedechias*, tragédie au cloître Saint-Germain-l'Auxerrois (1668) « est à Reblatha dans le palais de Nabuchodonosor » ; celle de *Clerus*, au collège de Pontoise, en 1671, « dans le Palais de Pience dans la capitale de la Normandie » ; *Susanna* chez les Doctrinaires de Vitry-le-François (1684), *Baudouin* chez ceux d'Avallon (1689) au palais de Dioclétien et à celui du Prince d'Edesse ; *Pyrrhus* au collège de Nanterre (1696) « à Passaro dans le palais des roys ». Par contre, *Core*, tragédie biblique donnée au Collège

d'Harcourt (1646), se développe « au camp des Hébreux devant Cadès » ; *Astyanax* au collège Mazarin (1692) et *la Mort d'Ajax* au Plessis-Sorbonne (1696) « dans le camp des Grecs devant Troie » ; *David* au Collège Mazarin (1691) « dans une ville de Judée proche les montagnes de Gelboë » ; *Les Enfans de Jacob* au Collège de Vire (1697) « dans la campagne de Sichem » (8). En somme, les auteurs des tragédies scolaires se conforment aux conventions décoratives, énoncées par Vitruve, adoptées à la suite des théoriciens italiens par la tragédie classique. « La décoration de la scène tragique consiste en colonnes, en statues et autres ornemens d'un palais. » (9)

Les ouvrages de Vitruve et de ses interprètes se trouvaient d'ailleurs dans les bibliothèques des collèges (10). Les quelques descriptions un peu détaillées qui nous soient parvenues dépeignent des architectures d'ordre dorique ou d'une autre construction à l'antique. Soubassements, colonnes antiques, frontons, corniches, coupoles, escaliers et statues allégoriques, rien ne manque (11).

Des draperies corrigeaient parfois la froideur de tels décors. Ainsi à Pont-à-Mousson, en 1622, pour la tragi-comédie latine *Triomphe de l'Eglise par la Conversion de Saint Ignace.*

« Il y avoit au fond du théâtre entre deux colonnes une tapisserie en or et en serge faite avec art, très belle et d'un goût magnifique et à côté de ces deux colonnes on voioit les deux statues de saint Ignace et de saint François-Xavier si bien imités, qu'on avoit peine à distinguer s'ils étoient vivants. Saint Ignace étoit en chape et en étole et saint François-Xavier étoit en tunique sous laquelle il y avoit une aube... » (12).

A en juger par les brèves mentions des programmes, on serait tenté de penser que la tragédie des classes se jouait « en un seul lieu », conformément à la règle d'unité chère à Corneille. Cette impression résulte d'abord du fait que la plupart des « arguments » rencontrés sont du dernier tiers du siècle, donc d'une époque où les doctrines classiques ont été assimilées par les maîtres de rhétorique des collèges. Mais ce serait une erreur de projeter la pratique de la fin du siècle sur la période antérieure.

Il ressort, en effet, de divers documents d'avant 1670 qu'une même pièce comportait souvent des décors multiples. A Pont-à-Mousson, en 1622, « on représenta une pièce de théâtre dont les scènes furent changées » (13). A Paris, la tragédie *Asmundus et Asuitus,* jouée par les pensionnaires du collège de Clermont devant Richelieu en 1641, comportait

des changements de décors : au premier acte, une forêt avec une fontaine, au second, un château (14). *Diocletien vaincu par Jésus-Christ,* donnée aux jésuites de Rouen en 1653, après avoir montré l'évêque Théophobe se cachant dans la campagne parmi les rochers, le fait comparaître à l'acte suivant devant Dioclétien (15). A Saint-Omer, « les spectateurs sont ravis par les changements de décor » d'*Adonias* (1659) (16). A Sens, *Coriolan* en 1669 développe ses premiers actes à Rome, le troisième au camp des Volsques (17).

Le programme d'une tragédie tirée de l'hagiographie locale, *Saint Luperculus archevesque d'Auch et martyr,* tragédie chrétienne représentée dans la cour du Collège d'Auch de la Compagnie de Jésus, en 1665, nous a conservé le détail précieux d'une mise en scène très variée. De telles précisions sont si rares qu'il vaut de reproduire le passage en son entier (18).

> « Au premier acte. La scène représentera un grand portique du Palais du Préfet. Accompagné de deux autres dont les colonnes termineront la vue sur les deux côtés au milieu sera l'autel d'Apollon et le fond sera terminé par une balustrade de marbre chargée de pots de jasmin et d'oranger, laissant au milieu une large ouverture, pour la sortie qui aboutira à une place entourée de divers palais, et ouverte à perte de vue, par une rue également agréable pour sa largeur, pour le bel ordre et pour la magnificence des bastimens.
>
> Au deuxième acte. Un espace vuide au milieu des bois, aux arbres remarquables pour la grosseur de leurs troncs. Au fond une vaste estendue.
>
> Au troisième acte. Même scène. Mais on verra saint Cerat descendant du ciel dans une nuée de gloire qui le soutiendra en l'air par un artifice qui ne sera point aperçu des spectateurs.
>
> Pendant qu'il exhortera saint Luperculus à la constance, par l'espérance de la gloire dont il luy fera voir un rayon par l'ouverture d'une nue dans laquelle on verra les anges chantans et jouant divers instrumens.
>
> Au quatrième acte, les spectateurs se trouveront transportés au portique du Palais préfectoral. L'idole d'Apollon tombera en pièces, le portique d'Apollon rentrera dans la terre qui s'ouvrira.
>
> Au cinquième acte, apparition d'un ange dans une nue semblable à celle qui avoit porté saint Ceratius dans la solitude. »

On aura remarqué l'alternance des décors d'intérieur et d'extérieur. Les machines renouvellent l'intérêt aux actes où le décor n'a point changé.

Ce serait une erreur de croire que l'influence des règles de la dramaturgie classique ait complètement étouffé cet amour de la diversité, dont témoigne le théâtre scolaire avant 1670. Il se survit, du moins en province, comme en témoigne, par exemple, l'annonce d'*Androgée*, « tragédie *ornée de machines, de changements de théâtre* et de récits en musique », jouée à Cahors en 1682, ou bien *Balthazar* (sur laquelle nous reviendrons), représentée à Langres en 1695...

S'il est possible que la Province ait gardé plus de liberté à l'endroit des règles, la chose mériterait d'être examinée de près, à Paris même, le principe de l'unité de lieu admet des accommodements. Le P. Le Jay, dont la poétique atteste si bien la pratique de la fin du XVII^e siècle, marque qu'on ne saurait s'astreindre avec la même rigueur à l'unité de lieu qu'à l'unité d'action ou de temps : « Comme Aristote et Horace n'en parlent point, beaucoup se sont autorisés de ce silence pour l'entendre à leur gré, plus largement ou de façon plus stricte. D'aucuns pensent que l'unité de lieu est observée lorsque l'action se déroule entre les murs d'une même ville. D'autres ont jugé avec trop de sévérité et de rigueur qu'elle devait être concentrée dans les étroites limites d'une cour ou d'une salle, ne prenant pas assez garde que si une loi si rigide ne souffrait d'exception, ils condamneraient nombre de remarquables tragédies. Entre eux, d'autres pensent qu'il suffit que l'action se déroule dans une maison ou un palais. Mais il faut représenter des actes divers dans les diverses parties d'une maison, il faut veiller à ce que tout l'acte ait lieu dans le même lieu, et que la continuité et la liaison des scènes soient disposées en sorte que le changement de lieu, d'un acte à l'autre, soit facile à saisir » (19).

DÉCORATION DU BALLET

Très tôt, beaucoup plus tôt qu'on le croit (21), les intermèdes dansés s'introduisirent entre les actes de la tragédie. Ils existent à Pont-à-Mousson, à Lyon, en Languedoc, dès 1622 (22) et la rigueur de la prohibition édictée en 1630 par le P. Général, comme les réactions qu'elle suscite, témoignent de la faveur dont ils jouissaient déjà (23). Si la fermeté des supérieurs écarta quelques années de la scène les ballets, le goût du public l'emporta bientôt. Après 1650, il n'y eut guère de tragédie à laquelle ne fût associé un ballet.

La chose est d'importance pour l'histoire du décor. Car si la tragédie évolua progressivement, non sans difficultés, vers la concentration et le retranchement impitoyable des décors inutiles à l'action ou nuisibles à l'unité de lieu, le ballet ne cessa de jouir d'une très grande liberté d'allures qui favorisa la multiplication et la variété des décors. Le P. Le Jay, dans l'intéressant traité qu'il consacre aux Ballets, marque qu'ils ne sont pas astreints à des règles aussi sévères que la Tragédie ou la Comédie. Ils ne sont pas tenus par l'unité d'action, de temps ou de lieu. « Ils peuvent rapprocher plusieurs actions éloignées dans l'espace et le temps » (24). De cette latitude découle le développement de la mise en scène dans le ballet : « *La scène doit être disposée de manière à préparer les esprits aux événements que la danse va représenter. Si, en effet, le théâtre montre les sombres demeures des enfers, il n'est personne qui ne s'attende à voir paraître les divinités infernales, les furies ou quelqu'un de ces condamnés aux supplices du Tartare. Si la scène représente un port ou la mer, le spectateur attendra l'entrée de Neptune, des Tritons, ou quelque épisode maritime. Figurez-vous l'Olympe ? vous annoncerez les Dieux. Les forêts, les retraites ombreuses, les jardins agréables ? vous appellerez les divinités champêtres.* » (25).

Quelques livrets de ballets permettent d'illustrer ces préceptes. La scène, parfois, ne semble guère différer de celle de la tragédie à laquelle le ballet était associé. C'est sans doute le cas de la décoration du ballet *Mars désarmé*, dansé au collège de Clermont-Ferrand par les écoliers des Jésuites en 1660 :

> « *La scène ou décoration du Théâtre* est une belle architecture qui représente le frontispice somptueux de la Chambre de la Conférence bastie dans l'île de la Paix. Sur la porte de cette auguste chambre s'élève la face d'un grand pavillon où le portrait du Roy et celui de la Reyne sont placés au lieu le plus éminent : un peu plus bas se voit le titre du ballet écrit en lettres d'or, sur un fond d'azur, et environné de plusieurs écussons aux armes de France et d'Espagne liés ensemble avec des liens d'Amour semés de devises. Le dôme partage justement une longue muraille de marbre blanc où règnent deux cordons de marbre rouge, puis deux rangs de colonnes de jaspe et de porphyre de différentes couleurs. Aux dessus des corniches et des frises ce ne sont que chapeaux de fleurs, qu'appareils de triomphe, que couronnes d'abondance, que trophées d'armes, suspendus par des petits Cupidons aux branches de quantité d'oliviers. Et tout l'espace qui demeure vide entre les colonnes de l'un et l'autre rang est garny d'emblèmes et de peintures, qui représentent le dessein de la tragi-comédie et du ballet et les personnages qui le composent. » (26)

Ou bien du ballet *Le Temple de la Sagesse* représenté au collège de la Trinité à Lyon, en 1663 :

> « La scène représente les portiques et les bastimens des grecs, décorés des figures de leurs sages, dans les proportions de l'ordre ionique, assorty de ses ornements. Au fond s'élève un Temple Corinthien, feint de marbre gris, relevé d'or en ses moulures. Trois portes représentent les yeux, les oreilles et la bouche que Clément d'Alexandrie appelle les portes de la Sagesse. La face est remplie de diverses montres et le reste de l'appareil imite la disposition des peintures de la Cour. »

Parfois la nature se mêle aux architectures comme pour *l'Olive de la Paix prise dans le Paradis terrestre de la France*, ballet donné devant Sa Majesté par les écoliers du collège de Bordeaux (1659).

> « *La scène ou décoration* du Théâtre est une entrée de lieu de plaisance disposée en perspective et distribuée en cinq arcades sur lesquelles règne une balustrade et au-dessous une frize garnie d'emblèmes et devises qui représentent tout le dessein et les personnages qui la composent : les portes de ce lieu représentent sur leur face les principales vertus qui ont facilité l'entrée du Paradis de la paix à Sa Majesté. La Religion paroît au milieu dans l'enfoncement de la perspective foulant des monstres sous ses pieds. La Justice et la Prudence au pied d'une montagne où elle attache un navire qu'elle a conduit au milieu d'une mer orageuse. La Clémence et la Force occupent les deux autres portes. » (28)

De même le *Temple de Janus* ouvert dans un enfoncement du théâtre doit se dessiner sur un fond rustique (La Flèche, 1698). Plus souvent, entrées et ballets se développent dans un cadre plus résolument champêtre. Les diverses parties du *Ballet de la Paix* (Paris, 1679) ont pour scène : le Parnasse, les campagnes de Cérès et les jardins de Flore. Durant le *Ballet des Saisons* (Paris, 1688), le théâtre est tour à tour orné de fleurs, couvert d'épis, parsemé de raisins, décoré des symboles de l'hiver. *Romulus*, pastorale en forme de ballet (Paris, 1693), se danse dans une forêt proche du Tibre et *Astræa* (Dijon, 1643) au Parnasse.

Les intermèdes de *Sophonie* célèbrent *l'Union de la victoire et de la paix* (Paris, 1692) d'abord « dans une mosquée où sont les tombeaux des Rois de Jérusalem », puis « sur les bords du Jourdain, à Jérusalem, dans le Palais du Roy », enfin « dans le Temple de la Vertu ».

La Foire d'Ausbourg ou la France mise à l'encan, ballet allégorique orné de machines et de changements de théâtre

pour servir d'intermède à la tragédie de *Germanicus* (Lyon, 1696) s'ouvre sur une

> « scène mêlée de tentes et de verdure représentant un lieu préparé pour une foire. La ville d'Ausbourg paroit dans un lointain.
>
> Des songes volans et des faux bruits se répandent ou s'envolent...
>
> La Religion, la Justice, la Bonne foi se voiant vendues à la Foire d'Ausbourg se retirent sur des chars volans...
>
> Le théâtre change et les douze Grandes Provinces de France paroissent en relief sur des piédestaux, chacune avec son symbole. Six hollandais en font publier un encan. Le Génie de France paroit en même tems sur un char et les Provinces sortant de leurs piédestaux échapent des mains de ceux qui les vendoient...
>
> Le soleil devenu tout à coup fort ardent excite une furieuse tempête, le théâtre s'obscurcit, la foudre tombe et met le feu aux cinq principaux magasins de la Foire (Philisbourg, Mons, Namur, Nice, Montmeillan)...
>
> Coups de tonnerre.
>
> Les vents s'élèvent en foule du fond de la terre, renversent les ateliers de la Foire après quoi ils se dissipent en l'air...
>
> Le Théâtre représente une mer couverte de gallions espagnols. »

L'année suivante, *Les Préludes de la Paix* (Lyon, 1697) donna lieu à d'autres « machines et changemens de théâtre ». Le Théâtre représente successivement « un camp affreux », un jardin, « une mer couverte de vaisseaux marchands Anglois et Hollandois. On vit la Politique sortir de terre, la Discorde, la Fraude et l'Envie des enfers, le Génie de la France, le Dieu Mars et la Renommée paroitre sur des chars volans... »

Une vaste « machine », Tragédie et Ballet ensemble, *Balthazar,* montée par les Jésuites de Langres en 1695, montrera enfin quelle ampleur la mise en scène pouvait atteindre, même en un collège provincial de troisième rang.

> *Prologue.* Le Théâtre représente Blanchefontaine, bocage près de la ville de Langres.
>
> Le premier acte se passe dans les jardins de Babylone. On voit le Palais de Balthazar en perspective.
>
> Décor du premier ballet : la grande salle des festins telle qu'elle était à Babylone.
>
> Le deuxième acte se passe dans la chambre du Roi. Balthazar, épouvanté par l'apparition miraculeuse du « Mane, Thecel, Pharès », s'y réfugie et se résout à consulter les devins.

Décor du second ballet : la « chambre » du Roi se change en une affreuse caverne. Cette caverne est dans un superbe palais et ce palais dans le temple d'Apollon.

Le premier devin, après un récit, touche le théâtre qu'il fait changer plusieurs fois. Après d'autres prodiges suivis de danses, il invoque l'enfer, d'où il fait sortir six magiciens, qui prédisent l'avenir...

Le troisième acte se passe dans le cabinet du Roi.

Décor du troisième ballet : camp de Cyrus et de Darius sous Babylone. Des tentes; une armée dans l'éloignement et une grande campagne en feu.

Le quatrième acte se passe dans le vestibule du palais de Babylone.

Décor du quatrième ballet : La galerie des femmes fortes dont les statues ornent les deux ailes du théâtre; le fond est occupé par les ombres de leurs maris.

(Panthée. Camme. Monime. Porcie. Déjanire.)

Le cinquième acte se passe dans la chambre de la Reine.

Décor du cinquième ballet : le temple de la victoire orné de trophées. » (29)

On ne sait pas grand chose sur la technique de ces « changemens de scène ». C'est pourquoi nous consignerons la brève description que le P. Abram nous a donnée de l'organisation des décors d'une pièce à multiples décors jouée en 1622 à Pont-à-Mousson :

« *La face du théâtre avait été ajustée au sujet de la pièce, on avait construit des scènes de six pieds avec un couronnement très élégant, le devant du théâtre et la dernière des scènes étoient chargés de lampions, il y avait aussi des tableaux très bien peints qui étaient attachés à chaque scène.* » (30)

De ces « tableaux très bien peints » sont à rapprocher « les tableaux du fond de la scène qui représentaient l'histoire d'*Abdérame* et lesquels avaient été peints à Lyon », au cours de la tragédie, à Aix en 1645. « Ils furent donnés céans par M. le Comte. C'est pourquoi ils furent mis au réfectoire pour y servir de quelque ornement. » (31)

Le Dictionnaire de Trévoux explique que les changements de décoration se font en un moment et presque sans qu'on s'en aperçoive « en tirant ou faisant couler la décoration qui est devant » (32).

Le goût pour les machines était très vif, on l'aura observé à travers nos citations. On le rencontre très tôt, dès 1610, à Pont-à-Mousson, où dans une pièce exaltant les vertus d'Ignace de Loyola, récemment béatifié, « *on fit paroistre sa*

figure sur la scène et par un changement imprévu et qui fut applaudi, elle se changea en une tour d'où il sortit des feux d'artifice... Sur la fin de la pièce l'effigie du même saint apparut au-dessus du toit voisin et descendant par des machines comme s'il descendait du ciel, il fut mettre le feu à un château rempli d'artifices. » (33)

Plus d'une fois le ciel s'ouvrit pour laisser descendre vers la terre quelque messager céleste, à deux reprises dans la tragédie de *Saint Luperculus*. C'est d'abord Saint Cerat qui apparaît au héros dans une nue brillante pour lui annoncer la gloire prochaine de son martyre. Après sa mort « un ange envoyé de Dieu console les fidèles en leur assurant que le martyr est au ciel ». Ailleurs, comme l'évoque le dessin conservé aux Estampes, ce sont des gloires portées sur des nuées dans la splendeur des apothéoses (34). Ainsi les machines s'essayaient à réaliser ces relations et cette communion du Ciel et de la Terre, que les peintres baroques tentaient d'exprimer en trouant les voûtes des églises jésuites par les savants raccourcis de leurs fresques illusionistes.

Les assomptions et les descentes des Saints et des Anges ne suffisaient pas à ces imaginations, avides de fantaisie et d'effets de surprise. C'est toute la Fable, les dieux que l'on découvrait dans les *Métamorphoses* d'Ovide, les génies de la mythologie, voire les personnages allégoriques de l'*Iconologia* de Ripa, qui sortaient des enfers, descendaient des cieux, « enveloppés de nues », volaient par les airs ou remontaient au ciel emportés sur leurs chars volants. En ces irruptions célestes ou légendaires se traduit la volonté de mouvement de cet âge.

DÉCORATION DE LA COMÉDIE

Il reste à parler de la décoration de la scène comique. Elle ne nous retiendra pas longtemps. On sait, en effet, que la Comédie ne se développa dans le théâtre scolaire qu'au XVIII^e siècle. Les rares pièces relevant du genre, que nous ayons rencontrées sur la fin du XVII^e siècle, situent la scène sur une place publique (*Diogène*, Caen, 1693), dans des intérieurs bourgeois contemporains (*La Mode*, La Flèche, 1690) ou antiques (*Philochrysus*, Paris, 1698), voire à l'auberge de l'*Ecu blanc* (*Le Poète*, La Flèche, 1701).

B. N. 4° Lk7, 7.981, p. 43

« Le Siège de la Vertu », Pont-à-Mousson, 1622.

Représentation d'une pièce allégorique d'humeur guerrière. Au centre de la Cour, la forteresse de la Vertu, flanquée de quatre bastions symbolisant les quatre vertus cardinales, est assaillie par les élèves, costumés en soldats, ordonnés en troupes de pieds et en gendarmes. Au premier plan une batterie crache des décharges d'artifices. Au fond les rangs des spectateurs.

DU THÉATRE DES COMÉDIENS A LA SCÈNE SCOLAIRE

Au terme de cette revue des scènes scolaires, comment n'être pas frappé de leur air de parenté avec le Théâtre professionnel contemporain. Lorsqu'on sait que les Jésuites n'hésitaient pas à faire venir les acteurs de Molière, Baron... pour exercer leurs écoliers à la déclamation (33), à appeler les meilleurs maîtres à danser et les meilleurs compositeurs pour monter leurs ballets (34), on peut se demander si la décoration de leurs scènes, à laquelle semblent avoir collaboré de bons peintres, ne s'inspirait pas de celle du Théâtre des Comédiens ?

Le scénario d'un ballet régionaliste dansé à Toulouse en 1676, *L'Alliance de Tolose et des Pyrénées,* en offre une preuve saisissante. Si on la rapproche de la description des décors, conçus par Torelli pour l'*Orféo* (1647), utilisés la même année au Marais pour le *Mariage d'Orphée et d'Eurydice,* et depuis par Corneille pour *Andromède* (1650), on ne manquera d'être saisi d'une ressemblance, qui révèle la fidélité d'un emprunt. (35)

L'ALLIANCE DE TOLOSE ET DES PYRÉNÉES
(Toulouse. 1676)

Première partie

La décoration du théâtre fait voir une grande chaîne de rochers qui s'élèvent jusques aux nues et les deux côtés sont occupés par des forests d'arbres touffus.

Apollon paraît dans les airs sur son char tiré par les quatre chevaux de la fable.

Deuxième partie

La face du théâtre représente la ville de Tolose.

Troisième partie

La scène change en un temple magnifique...

Deux rangs de colonnes de jaspe et de porphyre de chaque côté font une agréable perspective.

ANDROMÈDE
(Paris. 1650)

Décoration du Prologue

L'ouverture du théâtre présente de front aux yeux des spectateurs une vaste montagne dont les sommets inégaux s'élevant les uns sur les autres portent le faiste jusques dans les nues... Les deux côtés du théâtre sont occupés par une forest d'arbres touffus... Dans le ciel on voit le Soleil s'avancer dans un char tout lumineux, tiré par les quatre chevaux qu'Ovide luy donne.

Décoration du premier acte

Cette grande masse de montagnes et de rochers... ayant disparu en un moment par un merveilleux artifice, laissant voir en leur place la ville capitale du royaume de Céphée.

Décoration du cinquième acte

L'architecte ne s'est pas épuisé à la structure de ce palais royal qui vient de disparaître. Le temple qui lui succède à tant d'avantage sur lui qu'il fait mépriser ce qu'on admirait... On voit deux rangs de colonnes... celles-ci sont de porphyre... Un grand et superbe dôme couvre le milieu de ce temple magnifique.

DEPENSE DE LA SCENE

Avant de clore cette étude, considérons l'envers du décor, la note à payer. Ce regard éclaire certains aspects du sujet.

Nous ne nous étonnerons pas, d'abord, que ces vastes « machines » aient coûté fort cher et suscité, au long du siècle, les protestations réitérées des Supérieurs majeurs de la Compagnie de Jésus, contre « les trop grands frais » auxquels donnaient lieu les décors (36). En vain, le P. de Jouvancy, qui leur fait écho, en donne une des raisons. « En cela, la prudence d'un jeune maître laisse parfois à désirer. Il s'imagine avoir fait une excellente tragédie, quand elle a occasionné de grandes dépenses, *quand les décors sont magnifiques*, les costumes chargés d'or, et quand la musique est délicieuse : que peuvent faire de magnifiques caparaçons à un cheval efflanqué ! » (37)

Il y avait aussi le goût du public, dont les Pères tentèrent en vain ici ou là de secouer les exigences. Ainsi, à Chalon-sur-Saône, les magistrats de la cité leur imposèrent de donner une pièce de théâtre le jour des prix (1655). Une autre année, les pères s'attirèrent de grièves remontrances pour avoir substitué un dialogue d'Horace à la Tragédie accoutumée (38). Le collège devait s'acquitter de son devoir de divertir un public qui n'était pas toujours gâté en fait de spectacle. Et pour « aider à la décoration du théâtre », le Magistrat n'hésitait pas à allouer des subventions souvent importantes, dont les comptes municipaux ont conservé le détail. A Paris, c'est le roi lui-même qui voulait bien « faire la dépense » de la « grande tragédie » et du ballet qui l'accompagnait.

Mais les pouvoirs publics ne consentaient pas toujours les frais; c'était alors aux jeunes acteurs de payer leur écho, comme il ressort des comptes des pensionnaires.

On relève ainsi dans les registres clermontois du XVIII^e siècle :

« ...*Pour les rôles de la pièce* 24 *livres... pour la pastorale donné au régent de rhétorique* 10 *l.* 43... *pour la danse du ballet* 6 *livres... frais de la pièce du Carnaval* 4 *livres...* » (39).

Et cette participation des élèves a contribué à développer l'usage du ballet et par là à accroître la mise en scène. Une précieuse lettre du Président Dugas à son ami M. de Saint-Fonds, du 4 juillet 1721, met en lumière cet aspect imprévu et paradoxal du financement de la tragédie.

« ... Vous seriez d'avis de retrancher tout à fait le ballet des pièces qu'on représente au Collège, vous avez raison. Les Jésuites le souhaiteraient aussi, mais savez-vous que c'est ce qui fournit à la dépense nécessaire en multipliant les acteurs ? Sept ou huit personnages d'une tragédie ne suffiraient pas, et les parents trouveraient la somme un peu trop forte; il n'y aurait qu'un expédient, c'est que la ville fît la dépense. Pour moi, si j'avais voix au chapitre, j'y donnerais de bon cœur les mains, afin d'abréger la longueur du spectacle qui, par là, devient ennuyeux. Un Père Talon, jésuite, qui enseignait autrefois la rhétorique à Paris, avait besoin, en pareil cas, d'un grand nombre d'acteurs pour fournir aux frais. Il pressait les parents de ses écoliers de consentir que leurs enfants fissent des ballets; les mères lui donnaient leurs paroles, mais à condition que leur fils serait roi. Il le promit à toutes, et pour leur tenir parole, il mit sur la scène tous les rois du Japon. » (40)

François de DAINVILLE.

NOTES

(1) E. Boysse. *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, p. 64.
L.-V. Gofflot. *Le Théâtre au Collège*, Paris, 1907, p. 131 sq.

(2) D. Petau. *Opera Poetica*, Paris, S. Chappelet, 1620.
P. Musson. *Tragædiæ*. Flexiae. G. Griveau, 1621.
L. Cellot. *Opera Poetica*, Paris, S. Cramoisy, 1630.

(3) Tout au plus quelque adjectif : « apparatu magnifico ». AR. s.j. Franc. 31, f° 117. Franc. 33, f° 409, 460.

(4) *La Muze Historique*, août 1656, t. II, p. 231; août 1663, t. IV, p. 86.

(5) Cité par M. Chossat. *Les Jésuites à Avignon*, p. 242.

(6) *Analecta bollandiana*, t. 65, 1947, p. 99. Cette remarque confirme ce que l'on sait sur l'apparition tardive du rideau. Mais l'étonnement de Papebroch semble dire qu'il en allait autrement en Belgique. Le chroniqueur du collège de Pont-à-Mousson, le P. Abram, relate de son côté qu'à l'occasion des fêtes de la canonisation de saint Ignace (1622) « *Le Théâtre fut remarquable par les scènes qui étoient peintes pour le suiet de la pièce et surtout par le grand rideau qui se levoit et s'abbaissoit tout d'un coup...* » Bibl. Nancy, Ms. 930, p. 136. Quant à l'usage du public d'occuper la scène, il survécut longtemps, comme en témoigne le programme d'une tragédie arlésienne, de 1729 : « *On prie tout le monde de ne point se trouver sur le théâtre, dans le tems de la représentation. Ceux qui n'y sont pas nécessaires ne feroient qu'embarrasser les machinistes*

et exposeroient les enfans au risque d'être blessés. » Bibl. d'Arles, Ms. 425, p. 5.

(7) Les pièces, citées dans ces titres ou au cours de cet article, sauf indication contraire, ont été consultées dans les archives privées de la Compagnie de Jésus ou dans la Collection Rondel, avec l'aimable collaboration de Mlle Monval.

(8) Collection Rondel et Bibliothèque Mazarine, A. 11222, A. 15 277, A. 15 278, A. 15 378, 2 255 A.

(9) *Dictionnaire de Trévoux :* article *Scène.*

(10) *Catalogue des livres de la Bibliothèque des ci-devant soi-disant Jésuites du Collège de Clermont.* Paris, 1764, p. 124 sq., 128. Bibliothèque de Reims, Ms. 2007, p. 197.

(11) LORET. Op. cit., t. II, 231 ; t. III, p. 397. — B.N. Yf 282, p. 831 sq.

(12) Bibliothèque de Nancy, Ms. 930, p. 157.

(13) Bibliothèque de Nancy, Ms. 930, p. 146.

(14 et 15) Bibl. de l'Arsenal. Collection Rondel.

(16) Bibl. du Scolasticat d'Enghien, Ms. 1330. *Histoire du Collège de Saint-Omer,* p. 618.

(17) TISSERAND. *Le Théâtre au Collège,* 1859, p. 128.

(18) Bibl. d'Auch. Ms. 61, f° 344.

(19) Bibl. d'Auch. Ms. 61, f° 310.

(20) *Bibliotheca rhetorum* ; t. II, *Poetica,* C. II, art. 5. J. SCHERER. *La Dramaturgie classique en France,* Paris, 1951, p. 181 sq., 271 sq.

(21) E. BOYSSE, op. cit., p. 32. G. DUPONT-FERRIER. *Histoire du Collège Louis-le-Grand,* p. 294.

(22) PERRIN. *La culture des lettres à Lyon,* p. 135. — Bibliothèque de Nancy, Ms. 930, p. 144.

(23) Epistolæ P.M. Vitelleschi. *De moderatione in actionibus theatralibus adhibenda,* 2 février 1630 (*Liber Rectoris 1us Collegii Mauriac ;* p. 70).. Acta Congr. Prov. Tolosanae, 1633, f° 119 et f° 127. AR. s.j. Lugd. 8, f° 549 (1664). Lugd. 8, f° 524, Franc. 7, f° 488 et 491 (1667). Tolos. 3, f° 431, 4, f° 116 et 137.

(24) *Bibliotheca rhetorum,* t. II, De choreis dramaticis, c. 3.

(25) *Ibid.* c. 6.

(26) Bibliothèque d'Auch. Ms. 61, f° 324.

(27) Bibliothèque d'Auch. Ms. 61, f° 352.

(28) Bibl. Ars. Collect. Auguste Rondel.

(29) Ed. MOREL. *Une tragédie ballet dans un collège de Jésuites.* Mémoires de l'Académie d'Arras, 2e Sie, t. XI, 1909, p. 236 sq.

(30) Bibliothèque de Nancy, Ms. 930, p. 145.

(31) B. MÉCHIN, *Annales du Collège d'Aix,* t. I, p. 151.

(32) Article : Décoration.

(33) Bibliothèque de Nancy, Ms. 929, pp. 306 et 307. AR s.j. Franc. 31, f° 206.

(34) B. Nle Estampes, Rd 12, f° Ignace. La mention du nom du graveur Edme Moreau permet d'affirmer que cette gravure est antérieure à 1660. Il est vraisemblable qu'elle évoque le décor d'une des nom-

breuses pièces en l'honneur d'Ignace jouées en 1622 pour sa canonisation et celle de Xavier (voir p. 355).

(33) Charma. *Le P. André*, t. II, p. 188.

(34) Comme en témoignent plusieurs livrets de ballets.

(35) Bibl. d'Auch. MS. 60, f° 387 sq. — S. Wilma Holsboer. *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français*, de 1600 à 1657, Paris, Droz, 1933, pp. 151-154, et les planches gravées par Chauveau (1650), xix et xxiv.

(36) AR sj. *Lugd.*, 2, F° 262, 281 (1607-1609) — *Franc.*, 6, F° 529 (1656) - 7, F° 219 (1662) - 8, F° 266, 271, 304 (1677-79).

(37) *Ratio discendi* (2e édition) 1703, c. II, art. II, § 4.

(38) H. Batault. *Essai historique sur les écoles de Chalon-sur-Saône*, p. 102, 103.

(39) Archives du Puy de Dôme S1e D.l. 1, 2, 3.

(40) *Correspondance* (édition W. Poidebard) T. 1, p. 160, 161.

LES ENTRETIENS DE LA SOCIETE EN SORBONNE

PROBLEMES DE LA MISE EN SCENE DES CHEFS-D'ŒUVRE CLASSIQUES

III

LA COMÉDIE DU XVII[e] SIÈCLE

(Amphithéâtre Descartes, 5 mai 1951)

— I —

LE POINT DE VUE DE L'HISTORIEN

RESUME DE L'EXPOSE DE M. ROBERT PIGNARRE

Agrégé de Lettres

« Les deux genres, — comique et tragique — ne se sont pas développés en courbes parallèles. La tragédie a progressé d'un élan continu vers son type le plus pur. On la voit qui commence par se couler tant bien que mal dans un dispositif scénique défectueux, puis en annule peu à peu les contraintes ; à force de se simplifier elle-même elle se fixera en une liturgie rigoureuse, rejetant les vains ornements (ballet, machines) dont l'opéra composera bientôt ses prestiges. Le poète, naguère serviteur des comédiens, finit par régner en maître à peu près absolu sur son poème, lorsque la tragédie est devenue, comme le remarquait Vigny, « un discours sur une situation donnée ».

Depuis sa fondation, notre Société a organisé neuf entretiens, suivis de débats, auxquels participèrent M. et Mme Autant-Lara, MM. Jean-Louis Barrault, Julien Bertheau, Pierre Bertin, Paul Blanchart, M. Bourgeois, Frantz Calot, Jacques Chailley, Léon Chancerel, Raymond Cogniat, Gustave Cohen, Xavier de Courville, Jean Davy, Jean Debrix, Mlle Eismein, MM. Flacelière, Garcia, Guillot de Saix, Maurice Jacquemont, Jamati, Louis Jouvet, Michel Kouvatchévitch, André Lang, Raymond Lebègue, Mme R. Lelièvre, MM. M. Mallen, Denis Michel, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Nepveu-Degas, Petrov, J.-G. Prodhomme, Jacques Scherer, Ph. Van Tieghem, Jean Vilar, André Villiers, Bernard Zimmer, etc...

Comptes rendus dans les N[os] III, 1948, — I, II, III, 1950, — I, II, III, 1951.

Il en va tout autrement de la comédie : son développement est plus lent, plus hésitant. Jusqu'à Molière, « les doctes » la regardent de haut ; d'Aubignac la juge encore, en 1657, marquée de la « bassesse » et de l' « infamie » de ses origines. Ce qu'elle perd en dignité, elle le gagne en liberté ; elle demeure plus proche de la vie et vivifiée par la pratique. Sa fonction subalterne, qui admet la diversité des formes et l'affranchit jusqu'à un certain point des Règles, Molière, loin de la récuser, saura en tirer parti pour le plus grand bien de la poésie. Des *Fâcheux* au *Malade*, il travaillera presque toujours sur commande ; les trois quarts de ses compositions sont conçues pour entrer dans des ensembles, tantôt simples compléments du spectacle, tantôt supports d'un ballet, ou prétextes à divertissements, même lorsque la comédie, développée en cinq actes, constitue le morceau de résistance. A cela, cinq exceptions majeures (*L'Ecole des Femmes, le Misanthrope, Tartuffe, l'Avare, les Femmes Savantes*) sur une trentaine d'ouvrages — non les seules pièces majeures, mais les seules de cette importance qu'aurait pu écrire un auteur qui n'eût pas été en même temps un acteur. Il travaillait au jour le jour, satisfaisait à l'urgence.

L'incommode exiguïté de la scène fut pour la tragédie une discipline. La comédie n'a pu trouver sa respiration et son rythme que sur des plateaux plus larges et plus ouverts, fussent-ils de fortune : à défaut du Palais-Royal, une estrade dressée dans une orangerie, une terrasse dans un parc. Et même là, les brochettes de petits-maîtres ébouriffant leurs plumes barraient les dégagements latéraux, entravaient la circulation de cour à jardin. Et il est bien vrai que tous ces charmants manèges de la jeune comédie, allées et venues de maison à maison, conversations de fenêtre à fenêtre, se font plus rares après 1665. Boursault reproche à Arnolphe de planter son fauteuil en pleine rue pour chapitrer sa pupille. Molière, quand il le peut, utilise plusieurs décors, voire même (*Sicilien, Amour Médecin*) pratique les changements à vue, profitant des libertés que lui permet l'articulation du ballet dans la comédie. Pour le rideau, c'est une question de savoir si on le baissait (ou levait, — en tout cas fermait) entre les actes. Sinon, comment expliquer la « liaison de présence » qui règne du 2e au 3e acte du *Misanthrope* ? Quoi qu'il en soit, de plus en plus après 1665, l'action comique tend à se confiner d'un bout à l'autre entre les murs d'une chambre ou d'une salle.

Elle se privera ainsi des « jeux de théâtre » qui, au temps de Rotrou et de du Ryer, animaient indifféremment la pastorale et la tragi-comédie, et encore leur transposition dans le registre tempéré : la comédie de Corneille héritière de la tradition littéraire. La bouffonnerie n'y paraissait plus qu'avec discrétion mais on y retrouvait le rythme rapide et les péripéties pittoresques du drame espagnol, tel cet enlèvement simulé, dans la *Suivante* (dont les indications de la brochure prévoient minutieusement la réalisation scénique), les changements à vue de la *Galerie du Palais* ou le dispositif « gigogne » de *l'Illusion Comique*.

Quant à la farce, d'abord « soufferte » comme queue de spectacle par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, on sait que, assouplie et affinée par la technique italienne, elle fut l'école où Molière, acteur et poète, se forma. L'*Impromptu de Versailles* esquisse une théorie en action du jeu théâtral. Le progrès vers « l'agréable et le fin » semble bien s'être prononcé simultanément chez lui et chez les Italiens ses maîtres, devenus ses concurrents, au Palais-Royal. Echange, observation de part et d'autre, influence réciproque, acceptée ou subie inconsciemment ? Il faut se contenter là-dessus de quelques témoignages plus ou moins concluants. Toujours est-il que, dans l'*Impromptu*, es

1951. « Le Bourgeois Gentilhomme » à la Comédie-Française. Mise en scène de Jean Meyer, Décors de Suzanne Lalique.

1947. « Le Misanthrope » à la Comédie-Française. Mise en scène de Pierre Dux, Décors de Louis Süe.

touchée la question de savoir dans quelle mesure le caractère personnel du comédien peut l'aider à comprendre, *du dedans*, son personnage. Ce n'est là qu'une indication, à propos de la distribution des rôles féminins. Molière en tire prétexte à variations plaisantes, tout en piquant la curiosité du public, toujours avide de pénétrer dans le secret des coulisses. Il serait imprudent de préjuger de sa pensée à cet égard, d'autant plus qu'il donne lui-même, en marquis, un échantillon fort brillant de son talent de composition.

Dans un passage voisin, il marque nettement la répugnance de ses comédiens à improviser selon la méthode italienne. La sienne semble être (et il en va ici de l'auteur comme de l'acteur) « d'entrer comme il faut dans le ridicule » du personnage. Et c'est en quoi la *commedia dell'arte* peut constituer une bonne école. L'acteur ne doit pas rédiger un texte mais, dirigé par le maître d'œuvre, s'imprégner d'un caractère, le jouer avec tout son corps, même s'il n'est pas encore sûr de la lettre de son rôle ; quand il s'est dédoublé, qu'il est en quelque sorte « agi » par son personnage, le texte se réveille au fond de sa mémoire où les premières lectures l'avaient déposé. C'est ainsi que, le moment venu, on voit les comédiennes débiter leurs répliques sans hésitation, alors qu'elles affirmaient tout à l'heure les avoir oubliées.

Les ensembles, Molière les règle sans minutie excessive (Cf. scène IV : « *Après ces petites cérémonies muettes, chacun prendra place et parlera assis, hors les marquis, qui tantôt se lèveront, et tantôt s'assoiront, suivant leur inquiétude naturelle* »). Visiblement il fait confiance au « métier » de ses camarades. L'essentiel pour lui reste de bien dessiner la ligne psychologique. Pour le mouvement, il est inscrit d'avance dans les schèmes du dialogue, toujours composé thématiquement comme une partition, ou plutôt comme une chorégraphie ; chaque phrase est si merveilleusement *parlée* qu'elle dicte pour ainsi dire aux interprètes l'intonation, le geste, l'attitude, etc... Ajoutons qu'il ressort du passage ci-dessus, parmi beaucoup d'autres, que les comédiens, aussi longtemps qu'ils sont en scène, ne doivent cesser de participer au jeu même entre leurs répliques. Toujours est-il que la précision du jeu étonne et ravit le public. Il semble que, conformément à ce qu'écrit Donneau de Visé, « chaque œillade, chaque pas soit compté ».

La mise en scène ne pose pas à Molière de problème esthétique distinct. Elle est pour lui concomitante à la création littéraire. Elle en est partie intégrante.

— II —

LE POINT DE VUE DU METTEUR EN SCENE

par

LOUIS JOUVET

(*Résumé et extraits du compte rendu sténographique.*)

Après avoir rendu hommage à l'exposé de M. Robert Pignarre, qui donne sur la question une vue générale dont chacun peut tirer ses conclusions, Louis Jouvet estime qu'il n'a pas grand'chose à ajouter.

— D'ailleurs, dit-il, je ne suis ici que pour apporter dans le débat le témoignage tout personnel du praticien. Il ne s'agit pas d'une conférence et moins encore d'un cours, mais d'un *entretien* familier. Vous me poserez des questions et j'y répondrai. Mais tout d'abord, je

veux vous mettre en garde contre l'importance exagérée que l'on attache aujourd'hui à la « mise en scène » et au « metteur en scène ».

Quand il y a des auteurs, de grands auteurs, il n'y a pas de « mise en scène ». Shakespeare règle l'art dramatique de son époque. Molière aussi. Chaque fois qu'un grand génie dramatique paraît, il n'y a pas de *problème* de mise en scène. Aujourd'hui la mise en scène est devenue un système de théories, de « conceptions », où chacun explique son idée. « Je vois très bien ce qu'est *le Malade Imaginaire* », dit l'un, et il explique que, *psychanalytiquement*, c'est Molière qui rêve sa mort. Un autre dit que *Dom Juan* explicite un point de vue personnel de Molière. Ce sont des gens qui ont « des idées » sur les pièces. Moi, pas. Je ne crois pas à la mise en scène, parce que je ne crois pas aux « idées » sur les pièces. Je crois qu'il y a dans une pièce de théâtre autant de mises en scène que vous voulez en tirer, — *existentialiste, matérialiste,* etc... — et à chaque époque, elles se renouvellent.

« *Une pièce est un morceau d'étoffe, disait Giraudoux, dont les gens se servent d'époque en époque et font un vêtement à leur usage.* » Oui, chaque époque entend, ressent et juge une pièce avec sa propre sensibilité.

Un metteur en scène m'a dit un jour qu'il avait trouvé une façon de monter *Britannicus :* c'était de faire de Néron un fasciste et de développer les exactions de cette politique. Cette mise en scène — qui n'avait aucun rapport avec Racine — n'a d'ailleurs eu aucun succès.

Il n'y a qu'un point de vue : le point de vue de la pratique. Voyez telle pièce jouée sans qu'il y ait personne à l'avant-scène, sans qu'on ait concerté les décors, sans qu'on ait donné aux acteurs le moindre conseil, c'est-à-dire que les acteurs ont joué entre eux, comme ils ont pu : ils sont allés représenter à Saint-Didier ou à Montauban, dans un salon Louis XV : or, au moment où cette pièce se joue, elle est tout de même *mise en scène* par le sentiment dramatique interne de la pièce.

Si vous prenez l'histoire de *l'Ecole des Femmes,* depuis Molière jusqu'à nos jours, et si vous en lisez la critique, vous verrez que les conceptions que l'on en a tirées sont des plus diverses, depuis celle concernant l'honneur conjugal ou l'éducation des filles, jusqu'à celle qui fait d'Arnolphe un Dom Juan sur le retour qui, n'ayant plus de succès auprès des femmes, essaie par le moyen de la jeune Agnès (qu'il élève afin de l'épouser) de se donner enfin une sécurité en amour. On m'a expliqué qu'Arnolphe a un sens amoureux légèrement incestueux, parce que son sentiment pour Agnès est surtout paternel. Cela devient très compliqué...

M. Pignarre vous citait fort justement l'histoire de la chaise qu'on sort de la coulisse au moment où, dans *l'Ecole des Femmes,* Arnolphe dit : *Un siège au frais, ici.* Que d'encre a coulé sur cette malheureuse chaise ! Il n'est pas logique qu'on porte une chaise sur une place publique. A l'époque de Molière, cela ne dérangeait personne. Mais maintenant, cela gêne les metteurs en scène qui ont trouvé là un point technique intéressant et ont raffiné là-dessus. L'un d'eux a décidé qu'au lieu de sortir une chaise, il y aurait un banc de pierre. L'acteur doit prendre un ton rêveur :

Mais avant toute chose, il est bon de vous faire
Quelque petit discours qui vous soit salutaire.

Sur ce, il considère le banc de pierre et dit :

Un siège au frais, ici.

C'est ce qu'on appelle une trouvaille de mise en scène...

Antoine a trouvé mieux ; Arnolphe continue à demander : « *Un siège* », les domestiques se précipitent et, au moment où ils apportent la chaise, il fait : *Au frais, ici...*

Ce sont des points techniques. On se fait plaisir par des inventions de ce genre.

La mise en scène évolue suivant les époques, c'est-à-dire que *la convention théâtrale* change selon les époques. *L'Ecole des Femmes* est une pièce qu'on a jouée assez peu, et puis, tout à coup, qu'on a réussi à jouer en série. Elle fut un très gros succès de Molière, puis la pièce, petit à petit, s'est raréfiée. Un critique, nommé Geoffroy, qui fut célèbre à son époque, écrivait : « *C'est un travers qui ne nous concerne plus* ». Comme s'il n'y avait plus de cocus à son époque !

La pièce nous est arrivée usée, ravagée, de sorte que le spectateur moderne est dans la quasi impossibilité de la comprendre ; il n'a pas la même mentalité, la même imagination que le spectateur du XVII[e] siècle assistant à la représentation de cette pièce, qui est « *toute en récit et toute en action* », disait Voltaire, cependant que Grimm disait : « *C'est une pièce toute en action qui est toute en récit* ».

Cette pièce, on ne peut pas la voir représentée sur une place publique et assister en même temps aux scènes entre Arnolphe et Agnès, qui sont supposées se passer à l'intérieur de la maison. Au moment où Agnès vient de subir les semonces d'Arnolphe, arrive Horace qui rencontre quatre fois successivement son rival au même endroit. Il n'est pas possible que ce soit dans un même lieu : cela ne s'entend pas, ne se comprend pas. Quand j'ai monté cette pièce avec Christian Bérard, le problème fut de trouver un dispositif qui permît au spectateur de suivre l'action, qui est en somme un vaudeville, en faisant simplement une séparation logique. On voyait d'abord la maison d'Arnolphe, avec les murs du jardin, et l'action se passait sur la place. Et quand on avait besoin d'entrer dans la maison, les murs s'ouvraient et l'action se jouait à l'intérieur.

La pièce a retrouvé une clarté et un intérêt qu'elle avait perdus. Pourquoi ? Parce que le public actuel — qui est, disons-le, un public de cinéma — a l'habitude de *voir* les choses beaucoup plus que de les *entendre*, ce qui n'était pas le cas du spectateur du XVII[e] siècle qui entendait plus qu'il ne voyait.

Cette mise en scène vaut encore. Qu'est-ce qu'elle vaudra dans dix ans ? Peut-être plus rien, parce que la mise en scène évolue à chaque époque, selon le public à qui s'adresse la pièce.

« Mettre en scène », qu'est-ce que c'est ? Mettre en scène, c'est prendre une pièce, l'aimer, l'éprouver profondément au point de vouloir la communiquer aux autres (mais non pas avec des *idées*), choisir des acteurs et la mettre à la disposition du public afin d'avoir du succès, car le théâtre est « *l'art de plaire* ».

Prenons, si vous voulez un autre problème, celui de *Dom Juan*. J'ai là quelques extraits de la critique. Nous allons les feuilleter ensemble.

Lemercier dit : « *C'est un rare et parfait exemple de la puissance du génie comique* ». (Le metteur en scène qui reçoit cette indication n'est pas plus avancé !)

« *L'effet dramatique qu'il a voulu employer à la fin est totalement manqué... La statue du Commandeur ne nous effraie pas, car nous sommes trop disposés à rire pour nous prêter à cette demi-sorcellerie* ».

« *Molière a éliminé les éléments poétiques ; d'une tragédie éludée, il tire une comédie amusante. C'est à tout prendre une joyeuse comédie que* Dom Juan », écrit Gustave Planche.

Voilà qui est plus intéressant, c'est de Jules Janin. « *Comédie faite pour les jours gras... Dans toute l'Espagne et l'Amérique du Sud, on joue à la Toussaint* Dom Juan (1) ; *on joue cela pendant huit jours, comme nous jouons* La Passion *à Pâques. Il s'agit, non pas de cette vie terrestre, mais tout simplement de la vie éternelle* ». Ce n'est pas très clair, mais c'est une indication du sens de la pièce.

Un autre dit : « *Que s'est proposé Molière ?* » C'est une question qu'il ne faut surtout jamais se poser ; il ne faut pas se demander ce qu'a voulu Molière, sans cela vous êtes perdu, surtout si vous allez chercher des renseignements quelque part : vous n'en sortirez pas.

« *C'est un vice triste, c'est le mépris de l'amour... Le fond permanent de Dom Juan ? C'est la méchanceté ! Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose, dit Sganarelle* ». Il est difficile de faire une mise en scène là-dessus !

« *C'est le portrait de l'homme supérieur sans âme, sans caractère... qui va de Chérubin à Tartuffe et depuis Lovelace jusqu'à Néron* ».

Tout çà, ce sont « des conceptions ». Il ne faut pas entrer là-dedans. Quand j'ai répété *Dom Juan*, mon coiffeur m'a dit : « Alors, vous allez jouer Casanova ? »

« *Figure grandiose, indéfinie, symbolique, Dom Juan touche du pied la fange et du front le ciel* ». (Ceci est de Paul de Saint-Victor.) *La scène capitale est la scène du Pauvre. Elle abaisse et relève à la fois ce type mystérieux... Je te le donne pour l'amour de l'humanité, parole inouïe jusqu'alors qui devance le temps, évoque l'avenir...* »

Ce n'est pas avec cela que vous ferez répéter les acteurs !

« *D'action, il n'y en a pas une ombre* », dit Francisque Sarcey. « *Toute cette histoire de Dona Elvire est d'un insupportable ennui et Dona Elvire elle-même est bien la plus désagréable bavarde qu'on puisse voir... La comédie tout entière n'est qu'une longue conversation entre un imbécile et un athée* ».

Un comédien illustre disait : « *Dom Juan s'explique toujours et n'agit point. Ce rôle est tout en discours* ». — « *Cela est vrai,* dit Henri Bidou, *nous touchons ici à un faible de Molière. Pour peu qu'on l'ait fréquenté, on ne peut guère douter de son goût pour la tirade* ».

Antoine dit simplement : « *Ce n'est point à proprement parler une pièce de théâtre* ». Il dit aussi : « *Dom Juan est un symbole... Cette prétendue pièce de théâtre est un pamphlet philosophique... Molière a mis là quelque chose de ses vues philosophiques et de ses préoccupations personnelles... Molière a choisi le sujet pour son succès qui est un succès de mise en scène* ». C'est encore un point de vue.

Si vous prenez la pièce sans vous occuper de ces considérations qui sont purement des « conceptions » avec lesquelles on ne peut pas faire une mise en scène, vous vous arrêterez à des problèmes *techniques*, par exemple au problème de la statue qui marche. Il y a le tombeau du Commandeur où entre Dom Juan et la statue qui incline

---

(1) Janin parlait non pas du *Dom Juan* de Molière, mais du *Don Juan Tenorio* de Zorilla, créé en 1844 à Madrid et toujours joué avec succès, chaque année, en Espagne.

la tête : c'est un problème technique. A la fin du souper, au quatrième acte, le Commandeur entre dans la salle à manger de Dom Juan et lui parle et, au cinquième acte, apparaît cette statue qui vient engloutir Dom Juan aux Enfers. C'est encore un problème technique : celui du merveilleux au théâtre.

Et puis, au cinquième acte, le problème d'une dame voilée qui passe, qui parle et qui se transforme brusquement en la figure du Temps, avec une faux. Autre problème technique.

J'ai travaillé longtemps la pièce, sans autre préoccupation que de résoudre ces problèmes de figuration théâtrale qui confinent au surnaturel ou au merveilleux. J'en ai parlé longuement avec Bérard.

Vous savez qu'à la fin Dom Juan est englouti : « *Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs, sur Dom Juan. La terre s'ouvre et l'abîme et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé* ». A la lecture de cette indication, on est quelque peu ennuyé parce que c'est difficile de faire cela. Ça peut se pratiquer dans l'opéra où la convention est plus conventionnelle, si on peut dire. Au XVII[e] siècle, on pouvait facilement utiliser une trappe ; la lumière sur scène était cinq cents fois moins forte qu'à notre époque (il y avait en tout sur la scène du Palais-Royal une centaine de bougies, ou plutôt de chandelles). Dans la pénombre de cette scène, le merveilleux devait se pratiquer avec plus de facilité.

D'autre part, il y a quelque chose de très particulier : Dom Juan s'engloutit avec le Commandeur et Sganarelle dit : « *Voilà par sa mort chacun satisfait...* » et s'écrie au-dessus de ce trou : « *Mes gages, mes gages, mes gages* ».

J'en parlais avec Bérard. Et je lui disais : je ne vois pas comment on peut arriver à faire disparaître Dom Juan ni comment Sganarelle peut prendre un ton comique pour réclamer ses gages.

Un auteur dit : « *On a poussé le respect pour les moindres indications venues de Molière jusqu'à faire apparaître au cinquième acte le fantôme d'une femme voilée qui se transforme tout à coup en une figure du Temps avec sa faux à la main. J'avoue,* dit le critique, *que je ne comprends ni le but ni la convenance de cette apparition symbolique dans une pièce fondée sur le merveilleux chrétien. Cette vision ne me paraît se lier à rien dans la pièce, à moins que ce ne soit l'annonce emblématique de la mort d'Elvire ; mais pourquoi le Temps avec sa faux ?* »

Il y a dans cette réflexion un peu saugrenue une indication. Personne ne contestera que « cette vision » c'est la figure symbolique de la Mort. La disparition de Dom Juan n'a rien à voir avec la mort d'Elvire qui n'est pas dans la pièce. Il s'agit de la mort de Dom Juan.

C'est le phénomène de la mort.

Quant au problème de la réplique de Sganarelle, j'ai dit à Bérard : on pourrait la faire dire en dehors de cette disparition, imaginer par exemple que Sganarelle a rêvé. — Non, dit Bérard, ce n'est pas bien, pas de bon goût. — Ou alors imaginer que Dom Juan est mort ? Il a un tombeau sur lequel son nom est gravé, comme les tombeaux espagnols où l'on voit écrit : « Ici attend la résurrection le seigneur Un Tel ». Là, Sganarelle vient lui faire sa petite visite et dit sa réplique devant ce tombeau : « *Voilà par sa mort un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux* ». Et il s'en va après cette petite visite et dit : « *Mes gages, mes gages, mes gages* ». Et c'est la fin de la

pièce. Bérard a acquiescé tout de suite à cette proposition. Dans la mise en scène que nous avons faite de *Dom Juan*, nous avons cherché la continuité de l'action. Nous avons cherché à rendre valable, pour des esprits modernes, le merveilleux qui y est contenu, que ce soit sous une forme symbolique ou sous une autre ; nous avons cherché à ce que la fin de la pièce signifie ce qu'elle signifie, à mon sens : le problème des fins dernières de l'homme et de la mort.

Eh bien ! avec cette mise en scène établie sur des données techniques et logiques, qui partaient de la pratique, nous avons joué la pièce plus de fois qu'on ne l'avait jouée depuis Molière (c'est-à-dire une centaine de fois depuis 1665) : nous l'avons jouée deux cents fois.

C'est donc que nous avions mis le doigt sur un point technique particulièrement intéressant, par quoi la pièce redevenait attrayante, — et la mise en scène qui réussit a toujours raison.

Au cours de ces « confidences » faites avec tant de chaleureuse et directe simplicité, Louis Jouvet fut souvent interrompu par des rires et des applaudissements.

— Et maintenant, dit-il, posez-moi des questions.

Et ce fut, pendant près d'une heure, de libres « débats », souvent passionnés, parfois un peu confus et même hors de propos, mais toujours dominés de part et d'autre par un même amour du théâtre et par une sincère application à en pénétrer les mystères.

Voici quelques extraits de la sténographie des « débats » :

Un Auditeur. — Pensez-vous que le metteur en scène appartient au texte ou le texte au metteur en scène ?

L. Jouvet. — Le metteur en scène est le serviteur du texte, et puis c'est tout.

L'Auditeur. — Vous ne pensez pas que le texte vous appartient quelquefois ?

L. Jouvet. — Non.

L'Auditeur. — Pourtant, vous avez transformé le dénouement de *Tartuffe*.

L. Jouvet. — Je réponds d'abord à votre première question. Le metteur en scène appartient au texte, c'est-à-dire que vous ne pouvez rien faire de la pièce si vous ne vous mettez pas *derrière* le texte (1) et essayez de le pénétrer avec amour, avec respect, avec des préoccupations de praticien, uniquement. Le metteur en scène ne peut rien faire que cela.

L'Auditeur. — ...le chirurgien qui dissèque le texte.

L. Jouvet. — Quand on dissèque, c'est qu'il y a un mort.

L'Auditeur. — Vous essayez quand même d'en tirer quelque chose, selon votre propre conception ?

L. Jouvet. — Il n'y a pas de « conception ». Je l'ai déjà dit. J'ai dû mal m'expliquer. Il n'y a que des problèmes *pratiques*.

L'Auditeur. — Vous procédez par intuition, alors ?

(1) « Embusque-toi derrière ton texte », conseil que Jouvet aimait à répéter aux comédiens. N.D.L.R.

L. JOUVET. — Pas davantage. Le problème « pratique » dans *Dom Juan*, par exemple, est celui du merveilleux, si on peut l'appeler ainsi. Un metteur en scène avait pensé qu'il n'était pas possible de faire engloutir Dom Juan et il avait décidé de le faire tuer par un coup d'arbalète (*Rires*). Mais si, c'est une thèse qui a été soutenue en Sorbonne et qui a été reçue. « Des idées », on en a avant ou après, mais on ne peut pas en avoir au moment de jouer : jouer, c'est une opération purement physique. Si vous avez « des idées » sur la mise en scène, vous corrompez la valeur de l'action.

L'AUDITEUR. — Ma deuxième question est liée à cela.

L. JOUVET. — La deuxième question est la suivante : à la fin de *Tartuffe*, au moment où toute la famille se trouve dans un désarroi épouvantable, un exempt vient faire une tirade de quarante-cinq vers pour déclarer que le Roi est bon et qu'il y avait longtemps qu'il avait découvert ce qu'était Tartuffe :

« Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude... »

En travaillant cette scène, je n'ai pas eu de « conception », mais j'ai éprouvé un profond embarras ; au XVII[e] siècle, le spectateur pouvait entendre cet éloge de Louis XIV ; à notre époque, cela ne l'intéresse plus du tout. Il fallait donc donner un côté spectaculaire à ce dénouement. C'est pourquoi le fond de la maison s'enlève pour laisser voir six juges en robe qui se partagent le texte de l'exempt et disent cette tirade d'une façon plus *théâtrale* que ne le ferait un seul personnage.

L'AUDITEUR. — N'est-ce pas en contradiction avec l'idée du public moderne qui aime le vraisemblable ?

L. JOUVET. — Ce n'est pas invraisemblable. Certains l'admettent, d'autres pas.

UN AUDITEUR. — Alors, il n'y a pas de symbolisme à chercher sous le dénouement de *Tartuffe* ? Ce que vous avez fait, c'est vraiment pour servir le texte ?

L. JOUVET. — Pas plus. Que voulez-vous que je fasse comme symbole ? Ce tableau final veut seulement répartir une tirade monotone entre plusieurs acteurs.

UN AUTRE AUDITEUR. — Vous disiez tout à l'heure que la pièce est avant tout « une action ». Je suis parfaitement d'accord avec vous. Je crois même, quand il s'agit d'une pièce classique, que c'est une partie d'action : il s'est passé quelque chose avant le lever du rideau, une infinité d'actions qui ont une grosse influence sur la suite de la pièce. Chaque personnage de Molière a un passé qui influe dans une très large mesure sur son présent sur la scène. Est-ce que l'interprétation que vous en donnez n'est pas fonction d'hypothèses ou de suppositions que vous faites sur le passé du personnage ?

L. JOUVET. — Non, mais votre réflexion est fort juste. Je connais des metteurs en scène qui ont fait des romans sur la vie d'Alceste en province, sur son amitié avec Philinte, etc... On peut inventer la vie de Dom Juan ou de tel autre personnage avant que ne commence l'action... ou après. C'est même un genre d'exercices pratiqué dans les lycées : « Imaginez la lettre que le jeune Horace écrit à Arnolphe à l'occasion de son mariage avec Agnès ».

Je ne vois pas l'intérêt de faire entrer en ligne de compte les antécédents du personnage. Il naît au moment où il ouvre la bouche :

— Vous venez, dites-vous, pour lui donner la main ?

— Oui. Je veux terminer la chose dans demain.

A partir de ce moment l'action est déclenchée.

L'action est comme un piège dans lequel Arnolphe se précipite, et les événements qui s'ensuivent sont immédiatement engendrés par la première parole qu'il prononce. Ce qui se passe avant ou après la pièce ne nous concerne pas : c'est l'affaire du romancier.

Péguy a écrit : « *Dans la comédie ou tragédie classique, le départ est toujours à pic : c'est une attaque en falaise, un commencement ex abrupto* ». Giraudoux disait : « *Dans les pièces modernes, on monte l'escalier à pied, tandis que dans les pièces classiques on prend l'ascenseur — on est au deuxième étage tout de suite* ».

Un Auditeur. — Le costume de Bérard pour Dom Juan se heurte nettement aux indications du texte dans la scène du naufrage : il décrit un costume de cour du XVII[e] siècle et vous portez un costume espagnol. Pourquoi ?

L. Jouvet. — C'est une liberté que j'ai prise parce que j'ai craint de ne pas pouvoir imposer au spectateur les volants, les canons, les dentelles que Pierrot précise. La convention du théâtre m'a paru permettre cela...

J'ai entendu un metteur en scène dire : « *La pièce ne suit pas ma mise en scène* ». Je n'en suis pas là... Et pourtant, un critique a écrit : « *Programme tu mens, cette pièce n'est pas de Molière* ».

L'Auditeur (*qui avait parlé du dénouement de* Tartuffe). — Je me permets de vous poser une question : Pourquoi le personnage de Pierrot a-t-il l'accent méridional ? J'ai l'impression que Molière lui donne plutôt le patois qu'on parlait aux environs de Versailles.

L. Jouvet. — A Longjumeau, exactement. Là, je fais amende honorable, votre réflexion est juste. Mais je vous dirai aussi que l'action se passe sur le bord de la mer ; cela peut être en Normandie : on aurait donc pu donner à Pierrot l'accent normand.

L'Auditeur. — Ça aurait pu se passer ailleurs qu'en Normandie...

L. Jouvet. — Alors, pourquoi pas aux environs de Marseille ? Ce n'en est pas moins une liberté prise avec le texte... Comme dans la tirade de *Tartuffe*.

L'Auditeur. — Il y a d'excellents tragédiens qui « donneraient » la tirade de l'exempt et se feraient écouter par le public. C'est une question d'acteurs. Il faut croire qu'à l'époque de Molière les acteurs avaient plus de souffle.

L. Jouvet. — C'est vous qui posez la question, ce n'est pas moi.

L'Auditeur. — C'est vous, puisque vous avez déclaré que la tirade ne passerait pas...

L. Jouvet. — Ce que je puis vous certifier c'est que l'acteur qui « donne », comme vous dites, la tirade de l'exempt, a autant de mal à la dire que le public à l'entendre...

Pour en revenir au patois de *Dom Juan*, si vous voulez jouer la scène dans le patois où elle est écrite, vous n'en sortirez pas et vous ennuierez le public. Je me suis permis de prendre cette liberté pour rendre la scène plus vivante. Quelqu'un a dit : « C'est du meilleur Pagnol ». Et d'ailleurs, puisque vous êtes si scrupuleux sur les indications, pouvez-vous me dire pourquoi la pièce se passe en Sicile ?

L'Auditeur. — C'est une indication purement conventionnelle.

L. Jouvet. — Je ne vous le fais pas dire.

L'Auditeur. — Il y a des indications très précises sur le patois de Pierrot dans la pièce. Regardez le texte de près, vous le verrez. (*Rires.*) Prenez Pourceaugnac : Molière ne lui a pas donné le même accent que celui qu'il prête à Pierrot. Alors, pourquoi ne pas faire jouer Pourceaugnac avec le même accent que Pierrot ?

L. Jouvet. — Oui, pourquoi ?

L'Auditeur. — Cela n'empêche pas d'ailleurs que votre représentation est tout à fait remarquable. (*Rires, acclamations, applaudissements.*)

Une Auditrice. — Comment l'acteur prend-il conscience d'un personnage ?

L. Jouvet. — Comme dans la photographie où l'on met les plaques dans le bain. L'important, c'est que le bain soit bon. La littérature dramatique n'est pas préalable à l'art de jouer, elle est une conséquence du jeu.

Une Auditrice. — La vie moderne n'impose-t-elle pas un rythme moderne au mouvement de la pièce ?

L. Jouvet. — Je n'en suis pas sûr. Je crois qu'une vraie pièce garde son rythme.

L'Auditrice. — Vous pensez qu'au XVII[e] siècle la pièce se jouait dans un mouvement aussi rapide ?

L. Jouvet. — Peut-être pas mais certainement aussi précis. M. R. Pignarre vous a rappelé la phrase de Donneau de Visé : Le nombre de pas et d'œillades est compté.

Une autre Auditrice. — Je voudrais vous demander si, le point de vue technique étant naturellement essentiel, la réponse qu'on y donne ne risque pas d'être un peu déviée par le fait qu'elle est aussi une solution artistique. Le metteur en scène étant un artiste en même temps qu'un technicien — il ne faut pas que vous vous sous-estimiez — est-ce qu'il ne peut pas être pris à la beauté de sa mise en scène, de telle sorte qu'il y ait divorce entre le sens de la pièce (la pureté ascétique, si l'on peut dire, de la pièce) et la traduction qu'en donne la mise en scène et qui peut arrêter l'œil à d'autres considérations ?

L. Jouvet. — Je crois que le metteur en scène — une fois qu'il a trouvé son appui technique et que s'élaborent petit à petit la décoration, la matérialisation, le jeu des acteurs — a un rôle de spectateur. Il est, si vous voulez — et c'est en quoi il a une fonction noble — il est le délégué, le mandaté de tous les spectateurs qui vont assister à la pièce. Il doit, par conséquent, avoir un certain esprit, une sensibilité particulière, si bien que tout est contrôlé — dans la mesure où on peut contrôler — par des constatations qui doivent être aussi objectives que possible.

Une Auditrice. — Peut-on vous demander si, dans le choix d'une pièce, c'est le goût du metteur en scène ou celui de l'interprète qui l'emporte ?

L. Jouvet. — L'essentiel, quand on fait le métier de comédien, ce n'est pas de jouer un rôle, mais de jouer une pièce.

L'Auditrice. — Alors, vous vous efforcez de réduire au minimum votre personnalité ?

L. Jouvet. — J'ai joué le rôle de Dom Juan parce que j'avais rencontré un magnifique Sganarelle (Fernand-René), mais j'aurais préféré jouer Sganarelle. Ce ne sont pas des préoccupations essentielles. L'important, c'est de monter la pièce et qu'elle trouve un sens.

UNE AUDITRICE. — Pour un metteur en scène, est-il plus aisé de s'occuper d'une pièce jamais créée ou d'une pièce très connue ?

L. JOUVET. — Quand il s'agit d'une pièce classique, quelle que soit l'œuvre choisie — de Molière ou de Beaumarchais — il faut toujours la considérer « à l'état de neuf », comme si on venait de vous la proposer il y a cinq minutes. Tout le monde a sur la littérature dramatique, sur les comédies classiques en particulier, des opinions. Eh bien, dans le métier de metteur en scène, ce qu'il y a de plus difficile, c'est d'oublier tout cela, de se mettre à neuf devant une pièce et de ne pas savoir tout ce qu'on en a dit et écrit.

Vous avez entendu dire que *le Misanthrope* est « le conflit du monde et de la vertu ». Cette idée vous reste en tête. Mais, pratiquement, pour le comédien qu'est-ce que cela veut dire ?

UNE AUTRE AUDITRICE. — Quelle part peut-on donner à la couleur dans la mise en scène ?

L. JOUVET. — Ce sont des questions qui préoccupaient beaucoup les metteurs en scène à l'époque de Craig ou d'Appia. Maintenant, ils sont plutôt pour le *spatial* ou le *constructif*. Ce sont encore des théories. Il en faut. D'ailleurs on les fait toujours... après.

La discussion s'étant déjà prolongée au delà de l'horaire prévu, et risquant de se prolonger encore, M. Léon Chancerel, qui préside la séance, remercie au nom de tous M. Robert Pignarre et Louis Jouvet. De longs applaudissements témoignent à notre Président la gratitude de tous. Nous étions quelques-uns à savoir quel effort il avait dû faire — ce dont personne ne se douta — pour être des nôtres ce jour-là... Déjà — depuis des mois — il luttait contre le destin qui devait, trois mois plus tard, triompher de son énergie, de sa passion, de sa conscience professionnelle, et le terrasser en plein travail, dans son théâtre.

S. H. T.

LETTRES INÉDITES

DE

CHARLES DULLIN

Ces extraits nous ont été communiqués par Madame Pauline Teillon-Dullin qui vient d'achever la rédaction de ses souvenirs sur l'enfance paysanne et la jeunesse de son frère, en un livre bien émouvant, dont nous espérons la prochaine publication.

A l'époque de son entrée à l'Odéon.

Je crois que cette fois je puis te confirmer la bonne nouvelle et que je fais bien partie du second théâtre français. Hier ma scène a été remarquée. Antoine a eu un hochement de tête favorable et Dujardin m'a félicité. Ce qu'il y a de drôle, c'est que je me trouve mauvais !

...Il faut avoir la volonté de vivre selon son propre cœur et sa conscience et ne pas se modifier à l'image des autres — on perd souvent au change.

A l'époque de « Jules César ».

...Plus que jamais j'ai confiance. Je vois de près ce que sont et ce que font les arrivés *et je me juge non pas en cabot infatué de lui-même mais froidement avec les chances et les obstacles qui m'attendent. Je commence à bien connaître mon métier. D'un jour à l'autre un rôle important, une création peut m'échoir en partage... La gloire est une bulle de savon et je me fous de l'approbation de la galerie... J'ai froid Paulin. Il est tard. Je vais me coucher, dormir un peu. C'est si bon de s'ensevelir quelques heures, d'oublier ses tourments grands et menus.*

Du front.

...Il y a ici ceux qui ne pensent pas *et ceux qui* pensent. *Ceux qui ne pensent pas subissent généralement en ronchonnant leur sort. Un rien les reprend, les remet en place. Ceux qui* pensent, *qui* voient, *qui* ne peuvent se mettre un bandeau sur les yeux *ou se* saoûler *avec du vin, ceux-là s'adressent fatalement à la* Raison *et ce jour-là ils sont* foutus. *La guerre est une affaire de sentiment et d'instinct. L'héroïsme est une* folie *sublime, mais c'est une* folie.

Mai 1917. Du front.

Voici une fleur poussée sur un arbre scié par les boches. Bien que séparé de sa racine, mutilé, il a voulu fleurir tout de même. Je n'ai jamais rien vu d'aussi émouvant que tous ces arbres qui, avant de sécher sur la terre, fleurissent tout de même une dernière fois ! Tu ne peux pas imaginer ce qu'ils ont fait ! Ça dépasse toute imagination. Nous sommes en soutien. Nous montons en ligne cette nuit probablement. Je vais bien. Je vous embrasse tendrement.

D'Amérique.

Oh ! que je voudrais te montrer ce pays ! Comme tu ouvrirais grands tes yeux et comme tu sentirais que les hommes sont bien fous de se fixer quelque part. Tous les contes qui nous émerveillaient quand nous étions enfants, tous nos plus grands rêves d'aventure sont possibles, vois-tu. Mais nous nous enracinons dans un coin et nous arrivons à nous figurer que ce coin est un monde. Alors que le monde !! L'homme se plaint de ne pas être heureux. Il ne se rend pas compte qu'il est la plupart du temps le seul coupable. Il manque d'imagination et d'audace. Il faut qu'il soit pris dans un engrenage pour qu'il se rende compte de ce qu'il peut. Combien sur les milliers de héros qui sont morts pour le pays se doutaient-ils qu'ils étaient capables d'une aussi grande chose ? Il en est de même pour les voyages, pour la vie. On a peur de perdre le peu qu'on a, de risquer. On est avare sans richesse. Ce pays m'exalte beaucoup et je l'admire. Copeau n'est pas tout à fait de mon avis. C'est qu'au fond il est moins vivant que moi. C'est un littéraire qui préfère les livres à la réalité.

...J'ai eu des désillusions avec tous les hommes que j'ai eu la faiblesse ou la générosité de croire supérieurs aux autres. Maintenant je reconnais leurs qualités, je vois leurs faiblesses, je les prends pour ce qu'ils pèsent, mais je ne les enrichis plus de ma confiance illimitée ni de mes illusions. Je veux être un grand acteur et je le serai.

D'Amérique, le 4 août 1917.

...Je viens de répéter « Rosmersholm ». J'ai gardé pour Ibsen une admiration qui fait que je retrouve toute ma sensibilité devant ses œuvres et que je puis le jouer comme si jamais je n'avais joué la comédie. Ça me va aux entrailles. C'est peut-être l'auteur qui m'atteint le plus directement. Et puis c'est en réalité après les grands tragiques le seul grand dramaturge. Te souviens-tu quand je te jouais « Peer Gynt » et que nous marchions ensemble comme si c'était pour de vrai ? Tu te souviens de la petite maison de « Théou ». A mesure que j'avance dans la vie et que je me rends compte de tout ce qu'il y a de frelaté, de littéraire chez les meilleurs, je vois aussi tout ce qu'il y avait de beau en nous, de follement sincère et de vivant. Ce n'était ni le fruit d'une éducation littéraire — nous ne savions à vrai dire rien —, ni une pose mais bien quelque chose qui chantait en nous, quelque chose de plus fort que notre vie. Il faut toujours te dire, mon Paulin, que je pense souvent à ce passé qui nous lie si étroitement et que tout peut s'effacer dans ma vie sauf ça.

...Je me retrouve peu à peu bien changé, bien différent de celui que j'étais. Ce n'est pas toujours à mon avantage, je le sais ; je ne puis plus supporter les contraintes, je sais que je suis devenu violent, pessimiste, que je suis destiné à vivre comme un sauvage, à l'écart, mais aussi je me sens courage et volonté pour assumer les terribles conséquences de cet état. Je suis seul, assez dégoûté de l'amitié, des boniments et des histoires. J'ai réalisé de cruelles vérités. J'ai été jus-

qu'à ce jour exploité, victime de ma générosité et de l'amour de mon métier. Cela ne sera plus dans l'avenir, je te le promets, car il me pousse chaque jour des défenses terribles... D'ailleurs tu me trouveras toujours tel que tu m'as laissé, car toi c'est le coin de ma vie qui n'a jamais bougé. Toi, le Chatelard, nos souvenirs communs, c'est ce qui me console de la laideur du reste. Je voudrais bien avoir une photo du papa... Je pense souvent à lui. Je le comprends. Je sens toute la qualité forte de sa race. Je voudrais lui ressembler. J'espère que je n'aurai pas trop mal employé les qualités qu'il m'a laissées et que je pourrais à l'heure actuelle le revoir sans rougir.

A l'époque où Dullin travaillait chez Gémier.

...Je répète en ce moment mais, comme je te l'ai dit, je n'ai pas une chose importante. Seulement Gémier est charmant avec moi et je sais qu'il fonde beaucoup sur moi. C'est un très chic type, simple et travailleur. Il a autant de simplicité que de talent.

Vers les débuts de l'Atelier.

Oui, la solitude remet les idées en place et sans tristesse mais avec une grande mélancolie on regarde la vie passer. Je voudrais rester jeune et ne pas subir cet engourdissement du cœur et de l'esprit qu'on appelle la maturité. Tu me dis que tes forces ne répondent plus à tes désirs et c'est bien la preuve que tu ne vieillis pas car la vieillesse du corps me fait moins peur que celle de l'esprit... Je vivrais très bien dans mon écurie avec mon chien et mon cheval. J'aime cette communication silencieuse avec la vie des animaux et des plantes et je crois que ce sont les paroles qui gâtent tout.

1926.

...La vie ne nous donne jamais ce qu'on lui demande. Il faut le lui arracher de force. Le bonheur est une image que nous créons nous-mêmes et que nous effaçons aussi. Nous portons en nous notre bagage et nous sommes toujours seuls, parce que chaque être joue son rôle et qu'il y a rarement unité d'interprétation. Tous les progrès matériels ne feront qu'accroître ce désaccord. Notre passage ici-bas a continuellement besoin d'être animé par les forces spirituelles.

A l'époque de « Tsar Lénine », de F. Porché.

...Je ne puis plus supporter certaines hypocrisies sociales. La majorité des gens me dégoûte au delà de ce que je puis dire. Je comprends la grande solitude et je trouve que c'est là seulement que nous pouvons respirer à l'heure actuelle. Je dis cela sans amertume. Au fond pourquoi en aurais-je ? Mais la bêtise, l'inutilité et l'arrogance de parvenus de la plupart des gens me donnent le désir de les voir le moins possible, c'est tout... La mort du Père Gandet m'a fait une drôle d'impression. C'est une pierre du Chatelard qui tombe encore... La vie est bien courte dès qu'on se retourne et nos gestes bien limités ! Moi qui n'ai ni religion, ni espoirs, je me confie à la nature, je crois en elle et j'aime mieux la compagnie des arbres que celle des hommes.

Le 22 septembre 1933.

Chaque être n'est pas fait à la mesure de l'adversité qui va le saisir à la gorge dès qu'il sera homme ou femme. Il y en a qui se battent mieux que d'autres dès le début et qui s'entraînent. Il y en a qui se laissent dominer et qui sont à la merci des premiers chocs un peu rudes. Nous avons tous les deux un sang plus rouge sans doute. Nous

ne céderons qu'à la mort, cette régulatrice impitoyable, mais il me semble que la poussière de nos os aura plus de principes actifs que celle de la plupart des gens.

Crécy-en-Brie, 24 août 1934.

...Quant à mes ennuis ils sont les mêmes sans allégement, sans respiration, sans clarté à l'horizon. Je me durcis un peu plus car je sais que plus j'avancerai maintenant, moins j'aurai de détente et que le but de mon travail doit être à la fois mon souci et ma récompense sans rien demander aux hommes. Je dis cela d'ailleurs sans amertume. Tel doit être le sort de l'artiste parvenu à la maturité. C'est pourquoi les plus heureux sont ceux qui disparaissent assez tôt pour n'avoir pas à gravir ce pic de glace... Je vais pouvoir me mettre à la mise en scène du « Médecin de son honneur ». C'est une très belle pièce et Arnoux l'a traduite avec beaucoup de force et d'esprit. Je pense que les gens comprendront, bien que le mot « honneur » n'ait plus beaucoup de sens !

Le 10 août 1936.

...Les vacances ou ce que j'appelle les vacances (car je travaille sans arrêt) vont être terminées. Je voudrais pouvoir insuffler autour de moi la confiance nécessaire sans laquelle il n'y a pas de victoire possible. Hélas ! les Français sont vraiment désespérants ! Ils se lamentent et ne font rien, n'osent *rien. Ils critiquent, bêlent comme des moutons, tremblent pour leurs sous quand ils en ont, s'enthousiasment bien pour des mots, mais quand il faut passer à l'action ou suivre ceux qui agissent il n'y a plus personne. J'aime mieux un peuple frappé de folie comme l'Espagne qu'un peuple sénile. Ah ! nous ne sommes pas venus à la bonne époque !*

15 janvier 1946.

...Et puis, à dire vrai, on se sent un peu découragé devant l'état actuel des choses. Tout effort un peu intéressant semble vain. On est pris dans cette atmosphère de confusion, d'équivoque, de laideur, d'hypocrisie. En un mot on n'a plus envie de travailler.

EXPOSITIONS

LE SIÈCLE
DE
L'INVENTION THÉATRALE

Scénographie et costumes du XVII^e siècle italien, exposition organisée sous les auspices du « *Centre de Recherche Théâtrale* » de Rome et du « *Centre International des Arts et du Costume* » récemment créé à Venise au Palais Grassi ; catalogue établi par les soins du Dr. Gerardo Guerrieri et du Dr. Elena Povoledo qui organisèrent l'Exposition ouverte du 1^er septembre au 14 octobre 1951, au Palais Giardini de Venise.

Un vœu que nous exprimions en 1946 (1), devant l'étendue de certaines lacunes historiques, celui de voir s'ouvrir les Archives privées d'Italie riches en documents graphiques inédits, a trouvé un début de réalisation dans cette exposition d'un intérêt capital pour l'histoire des origines du spectacle moderne européen.

Nation la plus dénuée du XVII^e siècle en littérature dramatique, l'Italie, par un curieux phénomène de compensation, imposait sa propre conception du spectacle à toute l'Europe. Ce ne sont pas les hommes de théâtre, mais avec les humanistes, les architectes, ingénieurs, décorateurs qui, au long de deux siècles d'expériences, ont élaboré tous les éléments constitutifs de la scène moderne avec sa machinerie et son décor illusionniste en perspective, créé enfin l'édifice théâtral, la salle à loges.

Et ce sont ces éléments, les moments caractéristiques de leur histoire, et surtout les personnalités d'artistes qui ont contribué à la naissance et à la formation du spectacle moderne en Italie jusqu'à l'avènement des Bibiena que les organisateurs de l'exposition ont voulu mettre en lumière. Leur appel aux Bibliothèques, cabinets de dessins et d'estampes, Archives et collections privées a été fructueux.

(1) Cf. « Les Origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne, l'évolution des Formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle ». Paris, Droz, in-8°.

Dans la moisson magnifique recueillie, rien encore pour nous éclairer sur le rôle de Bernin scénographe, nous devons nous en tenir aux sources anecdotiques, mais une mise en valeur depuis longtemps souhaitée, celle des Parigi, et beaucoup d'inédit sur des maîtres moins connus : un Santurini élève de Burnacini, un Ferdinando Tacca, les frères Mauro et d'autres. Quand cette abondante production aura pu être regroupée par écoles (toscane, romaine, émilienne, padouane, vénitienne, piémontaise, napolitaine, etc...) et qu'une suite sera donnée aux ouvrages classiques de d'Ancona et de Solerti, on pourra alors délimiter la contribution de la Cour à l'histoire du théâtre italien — contribution immense et ici décisive en regard du rôle très effacé de la Commedia dell'Arte. La double tradition populaire et aristocratique, figurative et mimique, semble se repousser mutuellement et s'exclure en Italie ; on la voit cependant fusionner à la Renaissance sous l'aspect multiforme de la Fête. L'exposition s'ouvrait sous le signe de celle-ci.

LES FETES

Princière et populaire, religieuse et païenne, en elle la procession et le triomphe se rejoignent, le tournoi militaire se transforme en cérémonie galante. Le peuple protagoniste y devient le spectateur des événements et des gloires de la cour : passage du roi, entrée du prince dans la cité, naissance, mariage, couronnement et pompe funèbre y sont également célébrés sur un thème choisi. De la porte de la ville à la place, à la cour du Prince, la fête se propage, accompagnée du banquet, de la mascarade, du feu d'artifice, dans un triomphe perpétuel de l'allégorie. L'architecte-ingénieur de la maison régnante préside à la décoration du spectacle, à sa machinerie. Son rôle est d'évoquer l'Univers dans le microcosme du théâtre ; narrative par excellence, la scénographie italienne sera l'écran sur lequel se déroulent tous les épisodes du poème héroïque et chevaleresque ; elle doit substituer sa propre magie à la poésie évocatrice, absente d'un argument littéraire qui n'est plus que son support ; elle exaltera perpétuellement la puissance et les victoires du monarque dans une atmosphère allégorique et guerrière qui retrace la généalogie des dieux.

Glanons parmi les documents du XVII[e] siècle, d'un égal intérêt, ces fêtes nautiques auxquelles les frères Mauro apportèrent leur invention : fête célébrée à Venise, en 1686, pour l'entrée du duc de Brunswich (grav. de A. della Via et Portio. Bibl. *Marciana*) et Naumachie donnée sur la pièce d'eau du jardin ducal de Parme en 1690 pour les Noces d'Odoardo Farnèse. Parmi les Tournois et Courses de chars, « La Sbarra dei Persiani » organisée en 1579 à Florence, dans la cour du Palais Pitti, pour les Noces de François I[er] et de Bianca Cappello et où s'affrontaient les chars des Dieux (grav. de Baldi et Marsili, Uffizi); « l'Amor Pudico », tournoi inventé par P. Enea degli Obizzi en 1643 et combattu à Padoue (grav. bibl. *Marciana*). Notons la Pompe funèbre de l'Empereur Ferdinand II à S. Lorenzo de Florence, œuvre présumée d'Alfonso Parigi et gravée par S. della Bella, celle d'un prince, inventée par Ferdinando Tacca (grav. de Falda. Uffizi); retenons enfin les dessins originaux de Baccio del Bianco (1604-1657) — conservés au cabinet des Offices — représentant une machine et un char de mascarade. Beaucoup d'œuvres restent anonymes, connues seulement par la gravure de reproduction.

LA PERSPECTIVE (1)

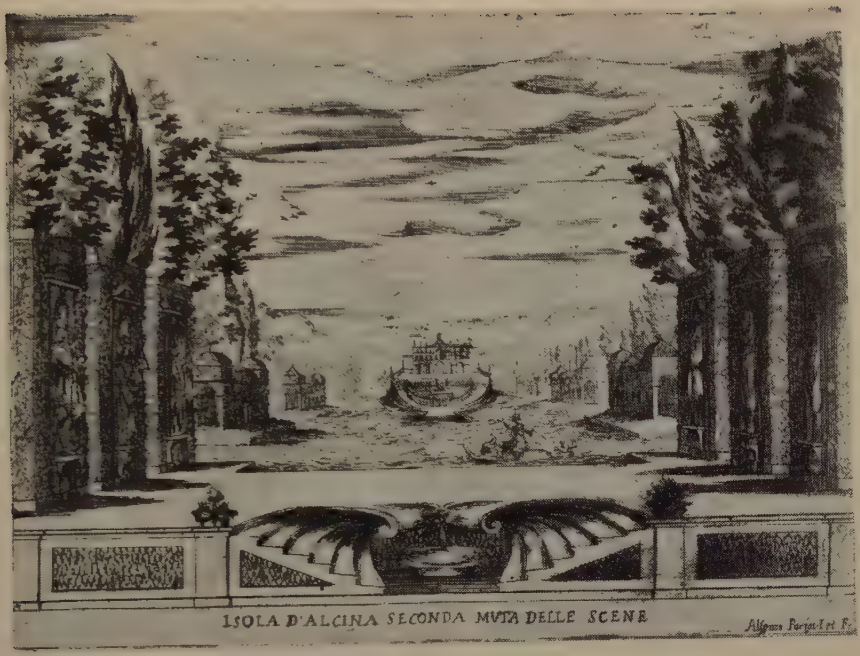
Machines et chars des processions et des triomphes passèrent peu à peu de la place publique au mystère de la salle de théâtre, dérobant leurs mécanismes derrière l'encadrement du proscenium. La scène architecturale et plastique de Peruzzi et de Serlio, donnant au spectacle une disposition frontale, se transforme avec les progrès de la perspective illusionniste ; son axe se développe en profondeur, découvrant l'infini des lointains, par le jeu des coulisses latérales et parallèles. Après le réalisme conventionnel de la scène vitruvienne, où tout se passait encore, « à l'extérieur », sur la place publique entourée de maisons, la convention du quatrième mur commence à se dessiner au XVII[e] siècle. Avec Torelli et ses émules l'œil pénètre déjà dans l'intimité d'une cour intérieure, ou d'un vestibule aux colonnes indéfiniment répétées. Par un curieux phénomène, la perspective, cette source de mystère et d'illusionnisme fantastiques, favorisera l'introduction du naturalisme au théâtre, puis son envahissement. Parmi les œuvres exposées dans la salle de la Perspective, nous noterons de préférence quelques documents originaux : l'esquisse d'une scène pour l'intermède « La contesa delle Muse con le Ninfe Pieridi » (1589) par Bernardo Buontalenti (dessin conservé aux Offices), une perspective architectonique de Corsi pour le « Perla Peregrina » (Turin 1660); une perspective de forêt par L. Burnacini (Bibl. Nale de Vienne) et un Palais de Neptune de son élève Francesco Santurini (1627-1682). On regrette qu'à côté des artistes théoriciens de la perspective théâtrale, Serlio, Sabbatini et Pozzo, les noms de Troïli et de Chiaramonti n'aient pas figuré.

GIULIO († 1636) ET ALFONSO PARIGI († 1656)

Une salle spéciale a été réservée aux Parigi (2) ; le fait est d'importance, car le rôle encore mal connu de Giulio et d'Alfonso (qui ne sont pas frères comme on le dit souvent, Alfonso étant le fils et disciple de Giulio, élève lui-même de Bernardo Buontalenti) fut certainement considérable au début du XVII[e] siècle non seulement à Florence et en Italie mais dans toute l'Europe. Giulio, ingénieur-architecte du Grand-Duc de Toscane, est dans l'histoire de la scénographie italienne le chaînon intermédiaire entre Buontalenti († 1608), trop peu représenté faute de documents, et Jacopo Torelli (1608-1678) qui, appelé par Mazarin à la cour de France, y apporta directement ses dernières innovations. Le rayonnement artistique d'un Giulio Parigi se fit par l'entremise de disciples étrangers venus à Florence dans les dernières années du XVI[e] siècle et tout au début du XVII[e] siècle : tels Furttenbach (auteur de nombreux traités et architecte à Ulm), ou Inigo Jones, qui rapportèrent en Allemagne et à la cour d'Angleterre les secrets du changement de décor (scena-versatilis, scena-ductilis). Les gravures de Jacques Callot, qui travailla lui aussi dans le milieu florentin de Giulio Parigi, contribuèrent également à la propagation de cet art des fêtes allégoriques d'un symbolisme raffiné : « La Guerra d'Amore », donnée à Florence en 1615, « Il Solimano », tragédie de Bonarelli,

(1) Nous n'insisterons pas sur cette question que nous avons déjà traitée dans un précédent article. R.H.T. 1951, I, pp. 19, 31, « La scénographie italienne de la Renaissance à nos jours ».

(2) *Note rectificative :* la planche III publiée par nous, R.H.T. 1951, I, p. 23, sous le titre « Navire d'Amerigo Vespucci » et le nom d'Alfonso Parigi, est l'œuvre de Giulio, gravée par Cantagallina, Coll. Petrucci à Rome.

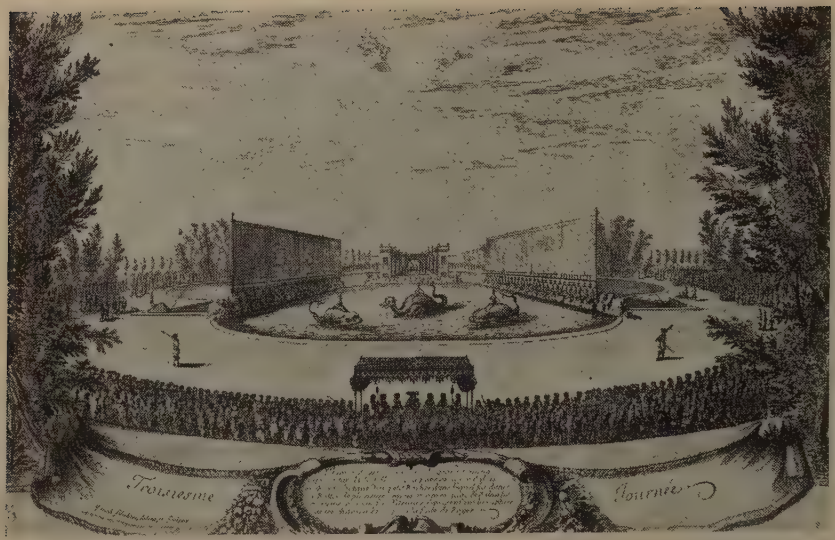


Giulio Parigi : Isola d'Alcina, Florence 1625
(Gr. d'Alfonso Parigi, Coll. Rondel)

1619, « La Liberazione di Tirreno », ballet représenté à Florence en 1617 sur la musique de Peri et de Gagliano.

Sans vouloir atténuer l'éblouissement incomparable des Fêtes de Versailles, auxquelles quarante ou cinquante ans plus tard Carlo Vigarani apportait ses dons et sa science consommée, il n'est plus possible aujourd'hui de les considérer comme un miracle sans précédent suscité par le milieu exceptionnel ; à la lumière des documents, elles apparaissent comme un épanouissement et l'amplification d'un art très avancé déjà à l'orée du XVII[e] siècle.

Il n'est pour nous en convaincre que de rapprocher telle gravure d'Israël Silvestre illustrant les « Plaisirs de l'Ile Enchantée » (mai 1664), et particulièrement cette troisième journée où l'on vit l'embrasement du Palais d'Alcine sur le Grand Etang de Versailles, des gravures d'Alfonso Parigi reproduisant « La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina ». Ce ballet, donné dans la villa di Poggio imperiale en 1625, devait ses prestiges à Giulio Parigi : Marina con Carro di Nettuno, Isola d'Alcina, Isola d'Alcina ardente — le signe de la flamme semble marquer toute la scénographie baroque ; flamme infernale, flamme amoureuse, feu d'artifice. Un parallèle non moins suggestif que le précédent serait à établir entre les Fêtes de Versailles et l'étonnante production de Ludovico Burnacini (1636-1707) pour les Fêtes de la grande Cour rivale viennoise, comme aussi celles de la Cour d'Espagne. Une salle importante de l'exposition a été consacrée à *Giovanni* et *Ludovico Burnacini*. Une série d'estampes et de dessins aquarellés provenant de la Bibliothèque Nationale et de l'Albertina de Vienne témoignaient de leur activité pour cette Cour dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle.



Carlo Vigarani : l'Ile et le Palais d'Alcine, Versailles, Mai 1664.
(*Gr. d'Israël Silvestre*)

Giulio Parigi : Isola d'Alcina ardente, Florence 1625
(*Gr. d'Alfonso Parigi, Coll. Rondel*)

LES MACHINES

La salle réservée aux Machines apporta elle aussi des révélations nous donnant matière à réflexion. Vingt-quatre dessins originaux provenant des Archives Farnèse et conservés à la Bibliothèque Palatine de Parme et une dizaine de dessins à la plume, extraits des Archives de la maison Lonati et appartenant aujourd'hui à la collection Lombardi di Colorno, nous confirment dans l'idée du rôle décisif joué par la Cour de Parme et son foyer artistique : le théâtre fastueux des Farnèse, pour l'élaboration de la mise en scène moderne et le perfectionnement de la machinerie théâtrale. On peut déplorer que le nom d'Aleotti (1546-1636), le grand architecte et ingénieur qui créa ce théâtre immense, ne figure pas au chapitre de la Machinerie ; il vivait cependant en 1628 quand fut inaugurée la scène de Parme ; aucun des dessins ne peut sans doute lui être attribué avec certitude bien que le mérite des effets obtenus au Tournoi inaugural de 1628 « Marte e Mercurio », auquel collabora Claudio Monteverdi, pour les noces d'Odoardo Farnèse et de Marguerite de Médicis, semble devoir lui revenir. Nous savons qu'une étude monographique est en cours sur Aleotti. Souhaitons qu'elle permette de situer à sa vraie place ce grand inventeur dans la chaîne des innovations qui relie Buontalenti à Torelli. Ce dernier s'étant formé à l'école d'Aleotti sur les chantiers de Parme, est-il bien le seul inventeur du système de contrepoids qui, permettant de changer tout le décor en « un clin d'œil », lui valut une renommée universelle ? Ou n'a-t-il fait que perfectionner et propager ce qu'il avait vu sur la plus grande scène d'Italie et la plus perfectionnée ! On ne peut encore se prononcer. Parmi les dessins montrant la scène du Théâtre Farnèse, avec l'extrême perfectionnement de sa machinerie, l'un d'eux, déjà publié, mais sans précision d'origine (1), ne peut encore être daté. Nous continuons à croire qu'il se rapporte à la deuxième moitié du XVII[e] siècle, s'il n'est pas plus tardif, et nous le rapprocherions volontiers de l'époque des dessins de machines pour « Il favore degli Dei », drame fantastique mis en scène, en 1690, par Domenico Mauro.

JACOPO TORELLI (1608-1678)

La salle exclusivement consacrée à Jacopo Torelli présentait à côté des estampes bien connues de G. Giorgi ou d'Israël Silvestre reproduisant les décors de « Bellerofonte » (Venise 1641), de la « Finta Pazza » ou des « Nozze di Teti e Peleo », célèbres *feste teatrali* données à Paris en 1645 et 1654, une série d'œuvres originales plus inattendues : peintures à l'huile du XVII[e] siècle provenant du Musée Malatestiano de Fano et ayant trait à la « Venere Gelosa », cet autre drame musical de Sacrati monté à Venise en 1642-43, puis quelques dessins à la plume pour les « Nozze di Teti e Peleo » et « Il Trionfo della Continenza » de la collection Perera. Les dessins se rapportant au charmant théâtre de la Fortune à Fano devaient être des copies de Tomani-Amiani, qui perpétua son souvenir dans un ouvrage célèbre (1867). Notons enfin les cinq peintures à la détrempe provenant de la villa Mabellini de Fanestria, dont trois représentent l'entrée, ou la

(1) Cf. H. Leclerc *op. cit.* pp. 175 et 238.

galerie d'un Palais Royal correspondant aux dessins de la collection Perera.

Ces toiles généralement attribuées à Ferdinando Bibiena sont aujourd'hui restituées à Torelli ; Bibiena les aurait retouchées lors de sa restauration du théâtre de la Fortune, en 1719.

L'EDIFICE THEATRAL

Les grandes étapes de l'évolution de l'édifice théâtral ont été retracées par les exemples classiques, et quelques documents moins connus : Théâtres provisoires adaptés à la salle ou la cour d'un palais ; parmi eux figurait une reconstitution de la salle du palais ducal de Mantoue somptueusement décorée par Mantegna (1501, d'après une description de Cantelmo, Archives de Modène) ; un théâtre de Naumachie improvisé dans la cour du Palais Pitti par Buontalenti, 1589 (gr. de Scarabelli), un théâtre pour un festin donné dans un salon du Palais des Uffizi en 1608 (gr. de Greuther). Quelques exemples de théâtres de Tournois, notamment celui du Belvédère au Vatican (gr. de Brambilla et de du Pérac) soulignaient le rôle de leurs galeries dans l'élaboration du théâtre public à loges. La lice des tournois deviendra le lieu des ballets dans le théâtre de Cour, puis le parterre public quand les étages de loges hiérarchiseront les places.

A côté des Théâtres de Serlio et de Palladio, notons la reconstitution du fameux théâtre Médicis construit par Buontalenti en 1585, à Florence et qui ne nous est plus connu que par la gravure assez fantaisiste de Jacques Callot (1617), ou par la description de Baldinucci ; et le Théâtre Farnèse (1618-19) d'Aleotti (détruit au cours de la dernière guerre) représenté par deux dessins originaux extraits des Archives d'Etat de Parme. Le Théâtre de la Pergola à Florence (1658), œuvre de Ferdinando Tacca et connu par le livret de « l'Hipermestra », le Théâtre de Fano (1677) ; celui de la Tordinona par Carlo Fontana (1660), première grande salle publique d'Opéra à Rome, enfin le Théâtre Philharmonique de Verone par Antonio Bibiena (1728) montraient les diverses tendances et la fixation progressive d'un type de salle au XVII[e] siècle.

Notons en marge de cette évolution, le curieux projet de Léonard de Vinci d'un théâtre pour entendre la Messe (*Ms. Atlantico*) et le dessin de Sallustio Peruzzi pour un théâtre adapté aux Mercati Traianei de Rome (1515). Mais déplorons l'absence très paradoxale de tout document signalant le rôle décisif de Venise dans la formation de la salle publique d'Opéra avec ses étages de loges, dont elle fournit le premier modèle à toute l'Europe. Nous savons la carence presque totale de documents graphiques connus, mais un Recueil Ms. du Soane Museum de Londres contient un plan du théâtre S. S. Giovanni e Paolo, datant vraisemblablement de la seconde moitié du XVII[e] siècle : on regrette de ne pas le voir figurer à cette exposition.

BALLET ET MELODRAME

La faiblesse de la littérature dramatique de l'époque (comédie et tragédie) trouvant son correctif dans la fantaisie inventive des Intermèdes en musique, a justifié de clore une exposition ouverte sous le

signe de la Fête, sous l'aspect complémentaire du Ballet, de l'Intermède et du Drame en musique, simples prétextes souvent aux variations scénographiques.

Le charme un peu exotique et romantique des ballets de la Maison de Savoie, auxquels présidait le Comte d'Aglié vers le milieu du XVII[e] siècle, nous a été révélé par une série de dessins aquarellés de Corsi que conserve la Bibliothèque Nationale de Turin. Retenons aussi les « feste a Cavallo » données à Florence dans l'Amphithéâtre Boboli, dont les gravures de Stefano della Bella nous gardent le souvenir ; les inventions élégantes de Ferdinando Tacca (1619-1686) pour « l'Hipermestra », fête théâtrale de Fr. Cavalli représentée en 1658 au fameux théâtre de la Pergola, et quelques dessins de costumes de Baccio di Bianco (1604-1657) venant du Cabinet des Offices.

Groupant enfin par sujets des documents de toute provenance, les organisateurs de cette exposition ont fort bien dégagé la notion du poncif qui se crée au XVII[e] siècle, dans la scénographie italienne.

La scène vitruvienne, puisant à des sources savantes, avait une unité de programme. La scénographie baroque, d'inspiration plus libre, se pétrifie cependant en un répertoire de sujets comparable à celui des lazzi de la Commedia dell'Arte : programme à l'intérieur duquel la merveilleuse imagination plastique des artistes se déploie en variations multiples, mais dont l'esprit figé reflète le conventionnel de l'inspiration littéraire. Avec Ferdinando Tacca, Fr. Guitti, G. Parigi, Domenico Mauro, Jacques Callot, I. Jones, Buontalenti, G. Fontana, Fr. Santurini, Ferd. Bibiena, Burnacini, etc..., on voit le retour des mêmes thèmes obsédants, illustrant à l'infini les mêmes Noces, Triomphes ou Faveurs des Dieux, Le Triomphe de la Vertu, Andromède ou Bérénice vindicative. Palais de la Renommée, Palais de Pluton ou de Vénus, de Mars, le monstre infernal, la grotte ou la caverne, la prison, la Cour Royale, le vestibule à colonnes, la marine, le banquet des Dieux, la chute d'Argos ou de Thèbes, le campement militaire, etc... reviennent comme un leit-motiv dans un éternel retour. La gravure de reproduction, en stéréotypant ces thèmes qu'elle véhiculait à travers l'Italie et toute l'Europe contribua amplement à les perpétuer.

Seule une exposition de l'envergure de celle organisée à Venise pouvait nous rendre aussi sensible, par la confrontation d'une multitude de documents, la constance de certains caractères. Souhaitons que cette initiative puisse créer en France et dans d'autres pays d'Europe un courant d'émulation pour le groupement momentané de sources documentaires dispersées ou ensevelies et qui mettrait en valeur l'apport original de chaque région, la tonalité particulière de chaque école, dans l'élaboration du spectacle moderne européen.

HÉLÈNE LECLERC.

Un demi-siècle aux Archives Nationales et Départementales, 1900-1950

(Palais Soubise, octobre 1951)

Dans l'*Introduction* qu'il a rédigée pour le Catalogue de cette Exposition, M. Charles Braibant, directeur des Archives de France, président du Conseil International des Archives, précise les buts qu'il s'est proposés en l'organisant.

« J'ai voulu, écrit-il, mettre en lumière l'œuvre immense et trop souvent méconnue qu'ont accomplie, de 1900 à 1950, avec des moyens dérisoires, ces hommes et ces femmes dont j'ai constamment sous les yeux le labeur, l'amour de la science, la passion du bien public, le dévouement que montrent chaque jour mes archivistes, loin de tout bruit. »

Nous sommes particulièrement heureux d'associer *La Société d'Histoire du Théâtre* à cet hommage et de saisir l'occasion de cette Exposition pour offrir à M. Charles Braibant et à ses collaborateurs le juste tribut de notre gratitude.

Dans le N° III, 1948-49, de notre Revue (p. 187), nous avions attiré l'attention sur les richesses, encore peu exploitées, du Dépôt Notarial (Minutier Central), institué en 1928, grâce au Président Edouard Herriot, à Ch.-V. Langlois et à notre éminent collaborateur et ami Ernest Coyecque (1) — 75 millions de minutes couvrant 12 kilomètres, — dont M. Jacques Monicat est l'actif Conservateur. Ainsi que l'ont déjà montré certains travaux de Fransen, de Mme Deierkauf-Holsboer, de MM. J. Monicat et G. Couton, l'exploration méthodique de ce dépôt (déjà facilitée par un fichier « noms », établi avec une rapidité qu'on ne saurait trop offrir en exemple), permettrait de combler bien des lacunes et de rectifier bien des erreurs ; elle éclairerait d'un jour nouveau la biographie de bien des auteurs, directeurs, comédiens, artistes et artisans du théâtre, — et peut-être même, croyons-nous, celle du plus grand de tous, J.-B. Poquelin, dit Molière (« cet inconnu ») et de sa troupe. N'oublions pas, écrit M. Ch. Braibant, que « nos pères poussaient *l'instrumentomanie* jusqu'à se rendre parfois chez le notaire avec le peintre avant de commander leur portrait, avec le médecin avant d'entreprendre une cure... » et que, « comme on l'a dit, *toute la vie des Français* ressurgit de ce colossal dépôt... » (2).

---

(1) Cf. N° IV, 1950, sa communication relative au Moliériste L.-F. Beffara, pp. 444-453.

(2) Bien d'autres dépôts d'archives devraient être, d'ailleurs, pareillement et méthodiquement inventoriés, du point de vue qui justifie l'existence de notre Société, — ne seraient-ce, parmi bien d'autres, que les Comptes de la Maison de Condé, à Chantilly, ou le fonds du Parlement de Toulouse, dont, faute de personnel, 60.000 sacs de procédure n'ont pas été ouverts depuis l'Ancien Régime. On a pu voir, d'après une première communication de M. Michel Fleury, tout ce qu'apportera à l'histoire des théâtres parisiens l'inventaire détaillé du fonds des faillites du Tribunal de Commerce de la Seine. (Cf. R.H.T., 1951, III, pp. 288-291.)

M. Ch. Braibant rappelle que les archives peuvent rendre des services à la continuité de l'effort français, et combien il est utile que le présent le plus neuf et l'avenir s'appuient sur la connaissance du passé. S'il est « essentiel, pour la bonne gestion des administrations publiques, que les services d'archives et de documentation collaborent étroitement avec elles », cette collaboration nous paraît s'imposer non moins essentiellement et étroitement avec la création dramatique vivante, pour sa sauvegarde et sa continuité.

« Documents entrés depuis 1940 » : en raison de l'immensité et de la diversité de la matière, un choix représentatif de toutes les activités de la vie française s'avérait particulièrement difficile. Mlle Régine Pernoud et ceux qui la conseillèrent et l'aidèrent dans ce choix (dont les archivistes en chef des départements) ont gagné cette gageure. Ils méritent la gratitude de tous ceux que domine l'idée de la « continuité » dont la science historique est un des meilleurs supports et l'un des plus sûrs stimulants et régulateurs.

LÉON CHANCEREL.

RELEVE SOMMAIRE DES DOCUMENTS EXPOSES CONCERNANT LE THEATRE

Choix de documents tirés des versements de la Direction des Beaux-Arts (Sous-Série F²¹, environ 4.000 articles) heureusement complétés par le versement des Archives anciennes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (Aj XIII, 1.185 articles) et des Archives Départementales concernant :

I. — LA CENSURE THEATRALE

Divers procès-verbaux de la Commission d'examen sur *Marion Delorme*, *Le Roi s'amuse*, *Les Caprices de Marianne* (avec le manuscrit corrigé par l'auteur, AE II, 2093), *On ne badine pas avec l'Amour*, *La Dame aux Camélias*, *Claudie* de George Sand, *Henriette Maréchal*, d'Ed. et J. de Goncourt N°s 431-442 du Catalogue).

II. — LES THEATRES LYRIQUES

Baux et états des loges louées à l'année, état des entrées gratuites à l'Opéra et au Théâtre Italien ; lettre de Chaptal ordonnant la représentation des *Mystères d'Isis*, 8 Messidor An IX, et programme des costumes ; documents relatifs à la première représentation de *Tannhaüser* (1861) ; modèle des décors de *Roméo et Juliette* de Gounod, etc... (N°s 445-459 du Catalogue). Documents sur la construction de l'Opéra, dont l'affiche du Ministre de l'Instruction Publique annonçant l'emprunt de 4.900.000 francs pour l'achèvement de l'édifice et diverses lettres de Ch. Garnier (N°s 460-469 du Catal.).

DIVERS. — Lettre d'Eugène Labiche, à propos de sa nomination de Chevalier de la Légion d'Honneur, 15 août 1861. Engagement de Marie Dorval, au Théâtre Français, 14 novembre 1839 (N°s 443-444). Profession de foi d'Alexandre Dumas, candidat dans l'Yonne, en 1848 (N° 796).

AFFICHES. — Th. d'Angers, 6 janvier 1789 (Arch. Maine-et-Loire, non cotée). Aff. manuscrite d'une représentation de *Zaïre* à Laval, 1745 (Arch. Mayenne, T. 5243). Aff. 1773-1779 (Arch. Puy-de-Dôme, F. 250, N°s 4 à 6). Aff. (en latin) pour une représentation de collège au Mans, 18 août 1728 (Arch. de la Sarthe, II F. 7).

R.-M. M.

CONFERENCES

Le 300e Anniversaire de la publication de la première partie du Roman Comique (1651)

Cet anniversaire est passé presque inaperçu. La Comédie-Française aurait pu, en garnissant quelques vitrines des nombreuses éditions de ce roman, s'acquitter de la reconnaissance due à l'auteur. Ne lui doit-on pas le tableau le plus détaillé, le plus exact et, somme toute, le plus favorable qui ait été fait de la vie des comédiens de chez nous au XVIIe siècle ?

La Société d'Etude du XVIIe siècle lui a consacré, le 10 novembre, une séance dans laquelle M. Lebègue, professeur en Sorbonne, a mis en lumière la valeur documentaire du *Roman Comique* en ce qui concerne la vie théâtrale en province au XVIIe siècle. Sans doute, dit M. Lebègue, Scarron a-t-il embelli un peu la réalité en passant sous silence les inévitables rivalités entre les jeunes premières, et en supposant à toutes ses comédiennes des mœurs irréprochables ; d'ailleurs, il a pris soin de nous avertir que l'Etoile et Angélique avaient « une vertu exceptionnelle... ». Mais, pour tout le reste, son récit est confirmé par les documents d'archives qu'on a retrouvés ; aucun ne le contredit. Il nous renseigne avec précision sur les divers modes de recrutement des troupes, leur composition, les costumes, décors et accessoires, les déplacements, le répertoire, les représentations dans les jeux de paume, les hôtelleries et chez les particuliers, la pauvreté, les mésaventures et les bons moments des comédiens. M. Lebègue nous rappelle opportunément qu'aucun texte ne nous fait aussi bien connaître leurs rapports avec les provinciaux : écoliers, soldats, riches bourgeois et seigneurs, beaux esprits avides de connaître les récentes nouvelles dramatiques, godelureaux qui importunent les belles actrices de leurs galanteries... On est heureux de constater que, grâce à son réalisme, ce roman, qui se lit toujours avec plaisir, mérite l'estime des historiens du théâtre, — intérêt, on le sait, qu'a si bien mis en valeur et discuté, d'après les sources, Chardon dans ses divers ouvrages.

PH. V. TH.

COMMUNICATIONS

A PROPOS DE LA COMÉDIE FABULEUSE

(Märchen-komödie) à Athènes

« Märchen-komödie » ne peut se traduire exactement. Comment effacer du mot allemand ce halo de mystère ? « Märchen », c'est le récit fabuleux, féerique, le conte qu'on répète à la veillée, l'histoire extraordinaire qui fait rire et qui fait peur.

Heine appelle sa « Lorelei », ein Märchen. Un conte d'autrefois, « aùs alten Zeiten », du temps où les bêtes parlaient.

« Märchen-komödie », c'est le terme qu'appliquait, environ 1885, le Professeur Thaddeus Zielinski, professeur polonais de langues anciennes au Collège Sainte-Anne de Saint-Petersbourg, à ces pièces bizarres, où l'humanité se mêle aux bêtes, aux plantes, aux choses; pleines de magie, de métamorphoses (1), de bourdonnements, d'averses, d'orages, de bruits d'ailes, de coassements, de trésors, de dragons, d'hommes-fourmis, de femmes-poissons, de filles-fleurs, fruits d'une imagination folle, où la liberté provocante s'allie allègrement au mépris du réel, du raisonnable, mais qui loin de révolter ou même de surprendre le spectateur, trouve en lui une complicité enfantine et flatte sa gourmandise du merveilleux.

« Tout au long du pénible voyage que font les hommes sur la terre par les sentiers de la civilisation, déclare le savant polonais, le souhait de l'impossible a toujours été leur amical, fidèle et bon compagnon. »

Hé bien ! qu'ils s'asseyent, à l'aube, sur les gradins du théâtre de Dyonisos ! qu'ils écoutent ! qu'ils regardent ! La comédie va combler leurs vœux !

Mais quoi ? Que disent les acteurs ? Sophocle leur souffle : « Pauvres humains ! Il vaudrait mieux pour vous n'être jamais nés ! Puisque vous êtes condamnés à vivre, échappez à l'existence qui vous fut infligée et retournez d'où vous venez ! Vite ! C'est le mieux que vous puissiez faire !... »

La mort ? Est-ce que les morts sont plus heureux ? Pourtant, Achille, le héros tombé jeune, révéré comme le roi des Ombres, sous la terre, n'a-t-il pas souhaité revenir au jour, en qualité d'esclave d'un homme besogneux ? « Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré ». C'est en vain que les prêtres proclament : « Chez les morts luit un soleil plus éclatant qu'ici-bas ». C'est en vain que les philosophes racontent que l'esprit dégagé de la matière partage avec les Dieux la joie parfaite. C'est en vain que le christianisme tentera de consoler les hommes par la promesse des félicités éternelles.

Non. Comme dit la vieille Crétoise, la nourrice de Phèdre, chez Euripide : « Elle est toute entière douloureuse la vie des hommes et il n'est pas de trêve à nos souffrances, et pourtant nous aimons cette vie parce que ce qui la suit n'est que ténèbres... sur lesquelles on a semé des fables. »

---

(1) « Mythologie, magie, féerie, quelle différence entre ces trois mots ? Ne représentent-ils pas la même chose sous trois aspects différents ? Dans leur enfance, tous les peuples ont aimé le merveilleux, et dans leurs années de maturité, s'en sont servi pour émouvoir ou plaire » (Goethe).

Alors ? Fable pour fable ?

Il était une fois... Il était une fois un roi nommé Chronos. Ses sujets, loin des soucis et des peines, vivaient sur la terre à la façon des Dieux immortels. Ils échappaient à la vieillesse qui ôte la force. Leurs jours se passaient en festins joyeux. Ils restaient toujours jeunes et prêts à la danse. Ils mouraient bien sûr ; mais ils s'endormaient plutôt, sans réveil, en faisant un beau rêve.

Pour les gens du peuple, les pauvres, qui perdent leur vie à la gagner, et n'arrivent qu'à subsister chichement, quel bonheur ! Ils n'en conçoivent guère d'autre : manger et boire, tout leur saoûl, à ne rien faire ! Ah ! quand les champs donnaient, non du blé, ni même de la farine, mais du pain tout cuit ! quand les rivières étaient de lait, de vin ! C'était de l'encens et du miel qu'on offrait alors aux Dieux, mais jamais d'autel souillé par le sang des taureaux. Tuer des animaux, manger leur chair, est-il un plus grand crime ? Les animaux vivaient en paix. On avait fait amitié avec eux, avec la création entière. Ah ! vraiment, c'était la bonne vie ! « Il était une fois... » De ce regret des jouissances de l'âge d'or est née, chez les Grecs, la comédie fabuleuse.

La comédie dorique a deux courants : le mythologique et le social. La comédie ionique, deux autres : le politique et le fabuleux. Ce dernier marqué, chez Aristophane, par les « Oiseaux », seul échantillon complet du genre.

Aussi bien, de la comédie mythologique ne reste-t-il également qu'une pièce et d'un Romain encore ! L' « Amphitryon », de Plaute, imitation qui suffit à donner une idée de l'ancienne comédie dorique.

Comment se fait-il, dans ces conditions, que la comédie mythologique soit un genre de longtemps reconnu, catalogué et que la comédie fabuleuse reste si incertaine et si vague dans ses manifestations ?

En voici la raison : la comédie mythologique a trois sources, à savoir : l'Amphitryon en question, les nombreux titres et fragments des pièces perdues, mais surtout le trésor des mythes antiques grecs, que les savants, d'âge en âge, ont fini par rassembler.

A la comédie fabuleuse, représentée par les « Oiseaux » et aussi par des titres et des fragments, manque le répertoire de ces vieux contes qui n'ont pas été jugés dignes d'être notés, sans doute, mais que les grand-mères, les nourrices, se sont transmis par tradition orale. Or, tandis que l'antique mythologie était ruinée par les idées nouvelles, les contes de nourrices, après deux mille ans, ont gardé leur fraîcheur et enchantent toujours les petits enfants grecs.

Et c'est dans ce recueil de contes, que le professeur Zielinski va retrouver les points de départ de la fable, où même d'un trait, d'une allusion, éclairer tout à coup tel passage des « Cavaliers » ou des « Guêpes », jusqu'ici mal compris.

Exemple : Au vers 788 des « Guêpes », le vieux juge se plaint d'avoir été volé de ses honoraires par un filou :

— ... Avant reçu l'autre jour une drachme à partager avec moi, il alla la changer au marché aux poissons; ensuite, il me remit trois écailles de mulet. Moi, je les happai, les prenant pour des oboles; puis, écœuré par l'odeur, je les crachai, puis traînai mon voleur en justice...

— Et lui, que dit-il à cela ?

— Ce qu'il dit ? que j'avais un estomac de coq : « aussi, digères-tu vite l'argent ! » continua-t-il...

Le commentateur, jamais à court, écrira sérieusement qu'une vieille croyance avait cours chez les Grecs : le coq se nourrissait

volontiers de pièces d'argent. Voici le conte : Une vieille femme et un vieil homme reçurent un jour un coq et une poule. Ils partagèrent. L'homme prit le coq. La femme, la poule. La poule pondait. Le vieux avait envie d'œufs. « Ton coq n'a qu'à pondre », disait la vieille. Le vieux envoya son coq chercher des œufs chez le roi ; le coq se montra si insolent avec le roi que celui-ci ordonna à son valet de boucler le coq dans la cave où était le trésor : « Là, il ne trouvera rien à manger et crèvera ». Le coq avala des pièces d'or, en avala, jusqu'à étouffer, contrefit le mort et le valet le jeta à la voirie. Le coq courut aussitôt chez le vieux et lui cria : « Vite ! pends-moi au plancher ! Secoue-moi et tu verras ce que je t'apporte ! »

Considérons maintenant les « Oiseaux ». Les héros, deux Athéniens, Pisétaire et Evelpide, écœurés de leur patrie, décidés à lui tourner le dos, partent à la recherche d'une ville où ils pourront enfin vivre en paix, mais quelle ville ? et qui prendre avis ? Des Oiseaux ! Justement, il y avait jadis, à Athènes, un roi Pandion. Sa fille Procné épousa un roi de Thrace Térée, qui fut métamorphosé en huppe et sa femme en rossignol. En rossignol, cette princesse d'Athènes, leur compatriote ? Une chance ! Térée n'était-il pas un peu leur beau-frère ? Tout ce qui est national est nôtre ! C'est donc à Térée, la huppe, qu'ils demanderont conseil. Reste à la joindre ! Finalement, ils la trouvent. La ville qu'ils cherchent ? La huppe la connaît ! C'est une ville de plaisance au bord de la mer Rouge (la mer Rouge était la mer merveilleuse, dans les contes grecs).

Pisétaire réfléchit. La mer Rouge ? Mais toute mer appartient à Athènes. Au bord de la mer Rouge, on risque, un de ces quatre matins, de voir débarquer la galère salaminienne et ses sbires, ce vaisseau de police qui vient cueillir les fugitifs, les délinquants; cette fameuse galère à laquelle Alcibiade brûla la politesse. Ces réflexions, Pisétaire les garde pour lui, mais pas question d'une ville au bord de la mer Rouge ! Et Pisétaire persuade la huppe étonnée d'amener les oiseaux à construire une ville dans les airs, « leur » ville ! La huppe, éblouie de grandeur, appelle les oiseaux, tous les oiseaux... Elle pousse même la sollicitude envers les deux Athéniens jusqu'à leur donner une certaine racine qu'ils devront mâcher et il leur poussera des ailes. (C'est aussi par le moyen d'une racine magique que Circé change les compagnons d'Ulysse en pourceaux.) Et naturellement, Pisétaire deviendra le roi de la ville des Oiseaux !...

Nous savions déjà que le thème des Oiseaux n'était pas propre à Aristophane. Plusieurs pièces perdues portaient déjà ce titre; mais le professeur Zielinski a retrouvé dans plusieurs contes grecs, les éléments du merveilleux où nous baignons ici. Ces contes s'appellent : « Le beau-frère du tigre » et « La demande en mariage du roi des animaux ». N'oublions pas que Pisétaire, roi des Oiseaux, se marie aussi, à la fin de la pièce !

Mon dessein n'est ni de m'étendre sur tels rapprochements ingénieux et convaincants, ni de discuter la méthode de composition de la comédie fabuleuse qu'analysa le savant. Puissent ces quelques pages allécher le curieux et lui donner envie de lire, lui-même, l'importante et suggestive étude du professeur Zielinski (1), s'il ne la connaît déjà, car elle n'est pas récente.

BERNARD ZIMMER.

---

(1) Thaddeus Zielinski, Iresione. Tome I. Dissertationes ad comediam et tragediam spectantes continens. « Les Belles Lettres », 95, boulevard Raspail.

DOCUMENTS INEDITS SUR LA MONTANSIER

Voici, brièvement résumés, les renseignements que fournissent sur la vie et les activités de la Montansier, durant une certaine période (1766-1777), le dépouillement des Archives municipales d'Amiens.

Au début d'avril 1766, le corps municipal a reçu de la Montansier une demande pour l'envoi d'une troupe ; il en réfère le 6 au duc de Chaulnes, gouverneur de la province : pas d'opposition de la part de celui-ci à condition que la solliciteuse s'adresse tout de même à lui pour « la permission selon l'usage » avant d'ouvrir son spectacle. Début mai, elle a obtenu à Paris ladite permission. La troupe vient de Caen (confirmé par Lyonnet). D'après ses dires, cette troupe a déjà joué à Amiens auparavant. Autorisation municipale du 10 mai 1766. Régisseur : Gallier de St-Géran.

Le 2 août de la même année, la Montansier est condamnée à 24 livres d'amende pour avoir outrepassé le prix des places qui lui avait été fixé ; elle obtient toutefois, en vue de la représentation que va venir donner Préville à Amiens, l'augmentation temporaire (tiercement) des prix des places (sollicitée par Delahaye, pour la Montansier, le 31 juillet).

Le 20 janvier 1767, Bursay, qui dit avoir déjà joué deux fois à Amiens, dans des troupes dirigées l'une par Beaugrand, l'autre par la Montansier (ce serait donc la troupe de Beaugrand, venue en 1764-1765, que St-Géran aurait ramenée en 1766 pour le compte de la Montansier), sollicite la permission d'amener à Amiens une troupe qu'il dirige à Rouen pour le compte de la Montansier (période allant du lundi de Quasimodo au voyage de la Cour à Compiègne).

La Montansier est elle-même à Rouen fin janvier-début février. Le 27 février, elle écrit de Paris pour faire savoir qu'Amiens est une ville trop peu importante pour qu'elle puisse promettre une troupe en vue de l'hiver. Son entreprise roule, dit-elle, sur 90.000 livres au moins et elle a besoin pour l'hiver d'une ville qui lui donne en cinq mois 50.000 francs au moins. Son adresse est alors : rue Platrière, à Paris.

Autorisation municipale du 22 avril 1767. Régisseur : Bursay.

Le problème se pose maintenant de savoir si, ultérieurement, les différents séjours à Amiens de St-Géran avec une troupe (Autorisation municipale du 21 octobre 1767, valable jusqu'au dimanche de la Passion 1768 — Autorisation municipale du 22 août 1770, valable du 20 septembre au 20 décembre, avec une troupe venant d'Orléans, autorisation confirmée par le Chevalier de la Ferrière (1) le 21 septembre — Autorisation municipale du 12 décembre 1770, valable pour 3 mois à dater du lundi de Quasimodo 1771) ont été faits au compte personnel de St-Géran ou, au contraire, pour le compte de la Montansier, dont

(1) Gouverneur de la « ville et citadelle » d'Amiens.

St-Géran n'aurait alors été que le prête-nom. En tout cas, une lettre de la femme du directeur Grandville (Paris, 19 septembre 1768) dit expressément : « St-Géran est engagé avec Mlle Montansier et passe l'hiver à Versailles ». Sans pouvoir conclure formellement on peut donc dire qu'ils sont toujours à cette époque en rapports étroits. Ajoutons que, le 14 août 1771, Marion Duvernier, chef de troupe, dit avoir été trompé par la Montansier « qui, depuis deux mois, m'avait assuré le privilège d'Amiens, où elle me disait que personne n'avait le droit sans son aveu d'y conduire de troupe de comédiens » ; c'est une seconde présomption s'ajoutant à la précédente. Le fait qu'en 1769 s'intercale à nouveau une troupe Montansier entre deux troupes St-Géran en est une troisième, encore plus forte.

En effet, l'indication fournie par Desforges (2) dans son roman : « Le Poète » (présence d'une troupe Montansier à Amiens en 1769 pendant 3 mois à partir de Quasimodo, troupe où il figurait lui-même ainsi que la comédienne Clermonde) se trouve corroborée par la liste ci-dessous (non datée, mais dont l'identification n'est pas douteuse, par suite de recoupements concernant non seulement Desforges et Mlle Clermonde, mais aussi Fleury fils et Lecoutre) :

Messieurs : Fleury, Granger, Delahaye, Lecoutre, Thomassin, Fleury fils, Chevalier, Picaut, Crommy (?), Delille, Broquin, Desforges, Landier, Duport, Chazel, Goyer, Massy.

Mesdames : Grossier, Henneguy, Clermonde, Bermon.

Tous ces noms sont accompagnés des adresses à Amiens.

Mais si Desforges n'était aussi précis sur la véritable responsable de l'entreprise, rien dans nos archives ne permettrait de donner à cette troupe un autre chef que Fleury père : celui-ci n'était donc que le prête-nom de la Montansier. Il a bien pu en être de même pour St-Géran.

Le 26 août 1774, permission du Comte de Périgord, nouveau Gouverneur de la province, valable pour le mois de septembre ; le 30 août, permission analogue du Chevalier de la Ferrière, Gouverneur d'Amiens, précisant qu'elle pourra conduire sa troupe à Amiens entre les deux voyages de la Cour ; le 22 septembre, autorisation municipale (la seule qui soit signée de la Montansier elle-même) valable pour l'après-Pâques de 1775. Fin septembre, elle se plaint, par lettre, de l'état de la salle (dont on lui assure qu'elle est une glacière l'hiver), voudrait que l'administration municipale oblige les propriétaires (3) à y faire « quelque réparation ». Assure que le Comte de Périgord est d'accord pour l'après-Pâques — la suite de l'affaire devait montrer qu'il ne l'était pas du tout — ; Autorisation municipale du 30 septembre valable pour l'hiver 1774-1775 ; elle est signée de Patrat, régisseur. Le 6 octobre, la directrice écrit qu'elle compte débuter à la Saint-Martin ; elle est enrhumée...

Malheureusement, le gouverneur a, de son côté, accordé pour le même hiver son privilège, valable pour toute la Picardie, à Lacaille

(2) Voir Fuchs : « Lexique des troupes de comédiens ».

(3) Il s'agit de l'ancien jeu de paume de la rue des Verts Aulnois, le théâtre municipal d'Amiens (détruit en 1940) datant de 1780.

et sa femme, qui jouent pour le moment à Saint-Quentin. Sans nous attarder au conflit (4) qui en résulta entre le Gouverneur et la Ville d'Amiens, notons que :

1° — La Montansier avait, dès septembre, songé à s'arranger pour avoir, au cours de cet hiver-là, Madame Lacaille comme chanteuse d'opéra à Amiens.

2° — Le Gouverneur affirme que la troupe que la Montansier veut envoyer à Amiens à ce moment a laissé des dettes à Caen.

3° — Lacaille n'a sollicité du Gouverneur le privilège de Picardie que pour pouvoir ensuite l'offrir à sa « chère directrisse » (*sic*).

4° — Cette offre méritant de la reconnaissance, la Montansier devra en échange assurer à Lacaille lui-même un engagement de 18 mois pour 7.000 livres, avec une avance de 600 livres ; il sera régisseur, mais ne sera pas chargé de faire apprendre les rôles. Surtout, il participera aux voyages de la Cour (« c'est là ma principale envie », dit-il). Les engagements concernant Madame Lacaille devaient être déjà réglés d'avance, car il n'y est fait aucune allusion.

5° — Lacaille se recommande de Neuville, qu'il appelle « l'ami Neuville », sans malheureusement dire où il l'a connu. Il mentionne incidemment un autre détail : lorsque la Montansier joue à Caen, elle doit verser à un nommé Bernaud un pourcentage sur les recettes. Peut-être s'agit-il de l'ancien directeur de cette scène et de celle de Rouen ? (Voir Lyonnet.)

6° — La Montansier dit habiter alors « rue du Mail, à Paris ».

Le 4 novembre 1774, une lettre de la directrice montre qu'elle s'est inclinée ; elle enjoint, dit-elle, à Lacaille et sa troupe de venir débuter à Amiens le 10 ou le 11.

Le 18 mars 1775, autorisation municipale, valable immédiatement jusqu'au samedi des Rameaux, signée Lacaille, régisseur.

Le 15 décembre 1775, autorisation du Chevalier de la Ferrière accordée à la Montansier pour l'hiver.

Le 7 octobre 1776, elle annonce qu'elle enverra à Amiens le spectacle qui fait actuellement le service des spectacles de la Cour à Fontainebleau.

Le 12 juin 1777, autorisation municipale (signée du propriétaire de la salle de spectacle, au nom de Patrat, régisseur), valable immédiatement et sans date limite, et dans laquelle la Montansier se trouve encore nommément désignée comme directrice, mais pour la dernière fois.

Pour terminer, on peut remarquer que, sauf peut-être un très bref séjour en septembre 1774, la Montansier n'a jamais résidé à Amiens, et que, dès cette époque, c'est de Paris qu'elle gérait ses affaires.

P. LEROY.

---

(4) Voir « Le Privilège théâtral en Picardie » dans le Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie — 4e trimestre 1950.

THEATRE AU COLLEGE

PROGRAMME D'UNE REPRESENTATION THEATRALE DANS L'ANCIEN COLLEGE DE BEAUVAIS

La vieille ville de Beauvais eut, sous l'ancien régime, un collège de plein exercice qui, dans les années de prospérité, compta plus de quatre cents élèves, tant externes qu'internes, et dont le plus célèbre est Jean Racine. Le poète y fut pensionnaire de 1652 à 1655. L'esprit janséniste régnait alors dans cet établissement fondé par « vénérable et discrete personne maistre Nicole Pastour... chanoine et chancellyer de l'église cathédral dudict Beauvais », qui le donna, en 1545, à la « republicque tant ecclesiasticque que civille... de la ville et cité de Beauvais ».

Administré presque tout au long de son existence par les *Trois Corps*, c'est-à-dire l'Evêque-Comte, le Chapitre et le Corps de Ville, il dura jusqu'en 1793. Ses bâtiments, souvent « racoustrés », étaient alors en piteux état. Ils furent démolis. Sur leur emplacement, on éleva, au XIX[e] siècle, un hôtel épiscopal qui devint musée départemental au moment de la séparation de l'Eglise et de l'Etat. De ce musée, il ne reste aujourd'hui que les murs : les bombes et les incendies de juin 1940 ont passé par là...

Comme dans bon nombre d'anciens collèges, il était d'usage, à Beauvais, au moment de la distribution des prix, de faire donner par les « écoliers » une représentation théâtrale.

Les pièces étaient souvent écrites par un professeur du collège. Nous savons, par exemple, que Jacques de La Rue, « régent » de rhétorique, fit jouer, les 19 et 20 août 1720, *Daniel*, « tragédie sacrée » de sa composition, en cinq actes et en vers, avec *Les Captifs*, comédie tirée de Plaute.

Le texte de ces œuvres ne nous est pas parvenu, mais les archives de Beauvais possèdent un *programme* detaillé des représentations données « sur le théâtre du collège de la ville de Beauvais le Mardy 18[e] août 1716 à 3 heures après midy, et le Mercredy 19 à 2 heures, pour la distribution des Prix donnez par Monseigneur l'Illustrissime et révérendissime Evêque-Comte de Beauvais ».

Le collège n'avait pas de théâtre proprement dit, il s'agit donc ici de salles de classes aménagées ou, plus probablement, de la chapelle, comme il en était au collège de Senlis dès le XVII[e] siècle.

La représentation annoncée comprenait deux pièces dont on ne dit pas le nom de l'auteur : *Antipater*, tragédie, et *La Prison du Solécisme*, poème dramatique en 3 actes.

Le programme donne d'abord l'*Argument* de la tragédie :

« Cette pièce est tirée du 17[e] livre des Antiquitez Judaïques de Joseph ; l'histoire d'Hérode en a fourni le sujet : jamais prince n'a été plus colère, plus injuste, plus cruel et plus favorisé de la fortune, mais d'un autre côté ses afflictions domesti-

ques l'ont rendu très malheureux... (1) Mari défiant, Père barbare, il signala son inhumanité en faisant mourir Marianne sa femme, Alexandre et Aristobule ses fils... La méchanceté d'Antipater l'aîné de ses fils méritait plus justement un supplice qu'il avait fait tomber par ses calomnies sur la tête de ses frères innocents. Hérode, pleinement convaincu que ce fils dénaturé avait entrepris sur sa vie... luy fit enfin souffrir le juste châtiment de tant de crimes qu'il avait commis. »

Il est dit ensuite que « La scène est dans un appartement d'Hérode » et que Lucien Leuillier, de Beauvais, dira le « Prologue ».

Puis vient la distribution des rôles :

« *Hérode, Roy des Juifs : Toussaint Leuillier de Beauvais.*
Archelaus, fils d'Hérode : Lucien Leuillier de Beauvais.
Alexas, beau-frère d'Hérode : François Simon de Beauvais.
Gratus, capitaine des gardes : Jérôme Dangy de Beauvais.
Gemellus, ambassadeur du roi de Cappadoce : Pierre Henry de Beauvais.
Antipater, fils d'Hérode : Antoine Motte, de Beauvais.
Phéroras, frère d'Hérode : Nicolas Manier, de Beauvais.
Achiab, neveu d'Hérode : Léonore Foy-de-Morcourt, de Beauvais.
Ptolémée, confident d'Hérode : Adrien Mouret de Breteuil. »

Enfin, c'est l'analyse d'*Antipater,* acte par acte et scène par scène (2).

Pour *La Prison du Solécisme,* le programme ne donne que la liste des personnages et les noms de leurs interprètes.

Les personnages peuvent donner une vague idée de ce « poème dramatique » : Mithologe, le maître; Damasippe et Vagienus, les deux écoliers; Philoponus ou la Diligence; Misoponus ou la Paresse; Barbarisme et Solécisme.

Quant à la liste des interprètes, comme elle donne le lieu de domicile de leurs parents, elle montre la renommée du collège à cette époque, puisqu'on en trouve non seulement de Mouy et de Breteuil, mais encore d'Aire et de Montdidier.

Racine, lui, était venu de La Ferté-Milon. Certes, il serait intéressant de savoir si le futur auteur d'*Esther* et d'*Athalie,* pièces composées pour le pensionnat des Demoiselles de Saint-Cyr, avait vu représenter au collège de Beauvais un quelconque *Antipater.*

On sait qu'il joua... « à la fronde » avec ses camarades et qu'une pierre lui fit une cicatrice dont il resta marqué toute sa vie. Son principal, maître Dessuslefour, le montrait volontiers et vantait le courage de son élève.

A-t-il « joué » aussi... sur les planches, ou a-t-il vu jouer au moment de la distribution des prix ? C'est possible, même probable. Malheureusement nulle trace d'indication à cet égard ne paraît exister dans nos archives si souvent éprouvées.

Albert LAUNAY

---

(1) Les passages faisant vraiment longueur, sont remplacés par des points de suspension.

(2) Nous en tenons la copie à la disposition de nos collègues qui souhaiteraient la connaître.

FIGURATION EXOTIQUE ET MÉDIÉVALE

(Anvers 1661)

Nos lecteurs n'ont pas oublié la très intéressante note de Maurice Deflandre : *Célébration par personnages de la Canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier* (Anvers, juillet 1622) R.H.T., t. II, 1950, p. 191-192. Dans une *Relation de voyage Paris-Hollande* manuscrite conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal (Ms., 4981, f° 15), un voyageur français a consigné la brève description d'une mômerie, à laquelle il lui fut donné d'assister à Anvers, le 21 août 1661.

> « *...On se rencontra à Anvers, le jour de la procescion et resjouissance de la ville qui fut le* 21. *Tous les petits garçons et jeunes vont à cheval. Suivant plusieurs machines comme un navire, un éléphant, un dauphin, Balène, la représentation de l'Enfer, quelques mystères (parmy tout ce plaisant attirail) de nostre religion (chose ridicule) parce que toute cette machine estoit couverte d'hommes, femmes, dont une presque nue, un chacun tout nud à moitié corps, quantité de petites filles très bien ornées, et ce qui est tout à faict naif c'est que les ordres religieux et le clergé et l'evesque suit tout cela pontificalement avec l'image de N.D. toute couverte de pierreries suit en suite, et tous les gros et principaux bourgeois, comme aussy tous les mestiers de la ville.* »

Ce témoignage atteste la permanence, une génération plus tard, à Anvers, des goûts de l'exotisme et de la navigation en même temps que des survivances médiévales constatées en 1622 par M. Deflandre. Il trahit aussi la différence des sensibilités. Notre voyageur trouve ridicules et déplacées la représentation des mystères chrétiens, « parmy tout ce plaisant attirail », et la participation du clergé. Il était bien le compatriote de M^me^ de Sévigné, qu'impatientait pour lors la dévotion théâtrale des Provençaux.

Cet exemple montre que l'histoire du théâtre peut trouver à glaner dans les récits de notes de voyages à travers l'Europe.

F. D.

REPRESENTATIONS THEATRALES A AUPS (VAR)

M. A. Jacques PARES, archiviste honoraire de la Ville de Toulon nous communique le relevé, tiré des Archives départementales des Bouches-du-Rhône (G. 1018) qui appuie, en les complétant, les indications données par Georges Hérelle. (1)

1577 — Dépense de 8 florins en faveur de jeunes gens du lieu « qui se sont offertz et juar *l'Istoire de l'Enfant de Perdition* et li

(1) *Les théâtres ruraux en France*, in-8°, 24 p. Paris, Champion 1930.

« necessary faire quelques acoustrements lesquels prometon « remettre à la mayson commune et davantage per augmentation « au profits des manantz et habitanz dudit Aups recitan aultre « histoire le jour de feste Notre-Dame du mois d'aous ».

Archives communales d'Aups BB5 f° 143

1582 — Subvention de 10 florins à des jeunes gens du lieu qui doivent, le jour de l'Assomption, « réciter *l'Istoire de Lazare et du « Mauvais Riche* ».

Id. BB6 f° 312

1597 — Note de 10 écus pour « faire d'habitz à ceux qui veulent « réciter une *Istoire* le jour d'Asomption de Notre-Dame ».

Id. BB10 f° 143v

1605 — Achat d'une livre de « confiture sèche » offerte aux « muti- « tiens » jouant *l'Istoire*.

Id. GG91 f° 37v

1791 — Dauphin, maire d'Aups, demande quelques détails sur les prérogatives de sa charge et fait allusion à une représentation de *Zaïre* donnée chez M. de Blacas.

Arch. départ. des B.-du-Rh. G.1018

M. A. J. Parès nous signale, d'autre part, un curieux passage du *Voyage dans les départements du Midi de la France*, d'Albin-Louis Millin, 1801-1811, 4 vol. in-12. Tome III, pp. 40-41, 346.

« ... C'était à Aups le roumage ou romerage, nous aperçûmes à la porte de l'auberge qui était établie dans un ancien couvent de religieuses deux femmes coiffées avec des bandelettes, c'étaient les actrices d'une malheureuse troupe de comédiens. Un plat de merluche qu'on faisait cuire pour eux était la seule provision que possédait cette hôtellerie, digne de figurer dans les histoires de Don Quichote, de Gil Blas et Gusman d'Alfarache.

Nous questionnâmes pendant notre dîner ces infortunés successeurs de Thespis et de la Rancune. Leur troupe était composée que de cinq acteurs, dont deux femmes et une petite fille. La plus âgée des femmes qui était la femme du directeur jouait à l'occasion les pères nobles et les financiers, et la plus jeune était ou Colin ou Colette selon les circonstances. On donnait ce soir-là *L'Honnête Criminel* ; drame pathétique qui pouvait faire inonder de larmes les mouchoirs des habitants d'Aups. On devait jouer ensuite *Les Fausses Infidélités ;* certainement le langage de cette pièce, toute fondée sur les usages de la haute société, dut paraître absolument étranger dans la montagne. Mais on préparait *Moussu Manielo ou lou Groulie bel esprit* (2), pièce provençale dont la représentation était attendue avec une vive impatience. »

(2) Créée à Toulon à la fin de 1789.

LA CIRCULATION COMIQUE

LA VENUE ET LES MANUSCRITS DE MOLIERE AU CHATEAU DE LA FERRIERE

En complément à l'étude de M. Coyecque sur Beffara (N° IV, 1950, pp. 444-453), M. René Gobillot, conservateur du Musée de Chartres, nous adresse la note suivante :

« Sous la signature du Comte Gérard de Contades, le *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de l'Orne* (Tome V, 4e Bulletin, pp. 342-354) publie un article intitulé : « Une enquête Moliéresque », dont voici l'essentiel :

Vers 1822, un inconnu, déjà âgé, entrait à la Bibliothèque du Roi et demandait, au Cabinet des Manuscrits, si l'on y possédait quelques papiers contenant de l'écriture de Molière. On lui répondit que l'on ne connaissait que sa signature sur une quittance. L'inconnu ajouta qu'il y avait « dans un château de Normandie ou d'une province voisine, dans un lieu qu'il nomma Ferrière ou la Ferrière, une malle contenant des papiers ayant appartenu à Molière et parmi lesquels il s'en trouvait d'écrits par lui ». Il promit de revenir et d'en apporter quelques-uns, mais, depuis, on ne le revit point et l'on dut croire qu'il était mort.

Beffara eut certainement connaissance de cette démarche. Peut-être même est-ce cette dernière qui le détermina à adresser, le 20 juin 1828, « à vingt maires de communes nommées Ferrière ou La Ferrière, dans les départements de l'Eure, de l'Orne et du Calvados, une lettre-circulaire de deux pages in-8° pour les inviter *à faire recherche d'une malle renfermant des papiers ayant appartenu à Poquelin-Molière* » (1).

Le maire de La Ferrière-aux-Etangs (canton de Messei, arrondissement de Domfront, département de l'Orne) ne fut pas autrement étonné de recevoir cette lettre, car une vieille tradition affirmait que Molière était venu jouer au Château de Dompierre situé sur le territoire d'une commune voisine de celle de La Ferrière-aux-Etangs. Or, les archives du château avaient été détruites pendant la Révolution. L'affaire en resta donc là. Mais une quarantaine d'années plus tard, elle rebondit. C'était en 1873.

Sur l'initiative de Ballande, le Théâtre Italien avait organisé une exposition moliéresque. Monval, secrétaire de cette manifestation littéraire, écrivit à son tour au maire de La Ferrière-aux-Etangs.

Il se trouva que ce dernier avait eu jadis, au Collège de Falaise, un régent de rhétorique qui avait dit un jour à ses élèves : « Molière est venu chez nous au château de La Ferrière ».

Le propos n'avait pas été perdu. Mais les recherches de 1873 ne furent pas plus heureuses que celles de 1828.

Ainsi, seule une tradition persistait, tenace. Et Gérard de Contades de se poser les questions suivantes :

Par qui Molière avait-il pu être attiré en Basse-Normandie ?

(1) L'original, ainsi que l'a signalé M. Coyecque, est à la Bibliothèque Nationale. Res. Ln 27 14 373.

Et à quelle date ?

Et ici commence le jeu des hypothèses (2).

Parmi les personnages susceptibles d'avoir amené Molière au pays bas-normand, l'auteur en voit quatre : Charles Dufresne, qui aimait à se dire « bourgeois d'Argentan en Normandie », le poète Les Iles-le-Bas, enfin les châtelains de La Ferrière, Christophe de Halley et sa femme Marie de Falaise.

Charles Dufresne avait rencontré Molière en juin 1642, pense-t-on, à Montfrin, petite ville de la vallée du Rhône. En 1648, ils se retrouvèrent à Paris (?) et jusqu'en 1659, ne se quittèrent plus. D'où l'auteur de l'article conclut : « Il est fort admissible qu'ayant dirigé pendant onze ans la troupe de Molière, il (Charles Dufresne) l'eut emmenée un jour dans sa province si, dans un château, il devait y avoir des fêtes et si, dans ce château, Molière était connu ».

Or, Christophe de Halley, qui avait épousé en 1633 Marie de Falaise, propriétaire du château de La Ferrière, était conseiller au Parlement de Rouen. Les deux époux auraient donc pu assister en 1643 aux représentation données par la troupe de Molière dans la capitale de la Normandie.

Sans doute aussi avaient-ils souvent parlé de Molière avec le poète Les Iles-le-Bas qui, dans ses œuvres, cite Molière et les seigneurs de La Ferrière.

« N'est-il pas naturel, dit l'auteur, que Christophe de Halley, ayant connu Molière à Rouen et préparant une fête à La Ferrière, l'y ait mandé, avec la troupe de l'Argentanais Dufresne ? »

L'hypothèse ne manque pas de fragilité. Quant à la date, une seule semble pouvoir être retenue, c'est celle de 1650.

Cette année-là, il semble bien qu'il y ait eu grandes réjouissances à La Ferrière pour le mariage d'un beau-fils de Christophe de Halley. Mais cette date peut-elle s'accorder avec l'itinéraire de Molière ?

Dans cet itinéraire, Monval (qui écrit en 1886), signale une lacune entre un passage à Narbonne, en janvier 1650, et un séjour à Pézenas en décembre 1650.

Molière serait-il, entre ces deux dates, revenu à Paris pour le Carême, ainsi que c'était la coutume, pour y embaucher de nouvelles recrues ? Gérard de Contades conclut :

« Molière, donc, revenu à Paris, au commencement du Carême de 1650, a pu, de là, se rendre au château de La Ferrière, appelé dans le pays de son directeur Dufresne par Christophe de Halley, son ancien spectateur de Rouen. »

---

(2) Hypothèses que rien n'est encore venu confirmer.

Signalons d'autre part que M. J.-L. Debauve, reprenant l'hypothèse de Beffara, rappelle que le comédien La Grange avait un gendre, Musnier de Trohéou, payeur des États de Bretagne et que celui-ci aurait déposé tous ses papiers (et par conséquent ceux de Molière, via La Grange, s'il en possédait) « dans un château de Normandie nommé Ferrière ou La Ferrière ».

Qui était ce Musnier de Trohéou ? C'est la question que pose à ses collègues M. J.-L. Debauve dans le N° 6 (Nov. déc. 1950) de *La Nouvelle Revue de Bretagne*.

L. Ch.

LA RUE DES JARDINS
(B. N. Topogr. de Paris)

LA MAISON OU HABITA MOLIERE, RUE DES JARDINS

On sait (d'après la quittance de Jeanne Levé, publiée par Eud. Soulié, Doc. XVII), que Molière logeait en 1645 dans « la maison où est demeurant un mercier, au coin de la rue des Jardins, paroisse Saint-Paul ». Quel coin ? On pense généralement que c'était le coin de gauche en tournant le dos à la Seine, dans la maison portant le N° 16 de la rue de l'Ave-Maria et le N° 5 de la rue des Jardins-Saint-Paul.

Sur cette maison, M. Bouvet, *président de la Société d'Histoire de la Pharmacie, nous communique les indications iconographiques suivantes :*

I. — In B.N. Topographie de Paris 249 d IV[e] arrondissement, 14[e] quartier, for. 3. Mobile, petite gravure (pas une photo, mais un document qui semble extrait d'une publication, un journal sans doute), représentant le 5 rue des Jardins.

A l'autre coin (droite), maison du marchand de vins : inscription « VINS ».

II° — Nous possédons aux Ets Goy, une aquarelle de la Rue des Jardins, exécutée peu avant la démolition de cette même maison.

III° — Il semble n'exister aucun document aux A.N. et la B.N. concernant ce coin entre 1637 (ou peu après) et 1684.

a) aux A.N., S 1259^3 = O document intéressant (après 1613).

b) à la B.N., Ms Fr. 18801. Le locataire de cette maison peut être un chandelier ou un épicier, mais il n'y a *aucun mercier dans ce quartier,* il y a toutefois un sieur Nicolas CLIGNY (profession non donnée). Document postérieur au 9 juillet 1637.

Comme le coin de droite ne semblait pas occupé à cette époque par un café (peut-être par un pâtissier ?), il est bien difficile de conclure actuellement.

M. Bouvet.

UNE SOURCE NOUVELLE DE MOLIERE

« L'Honnête Homme » de Faret et la Scène des Portraits

On connaît dans *Le Misanthrope* la tirade d'Eliante sur l'amour (vers 717-730). L'indiscutable origine en est, on le sait, un passage de Lucrèce (IV. 1149). Les différences entre le texte de Molière et celui du poète latin ont été jusqu'ici rapportées à l'originalité de Molière. On jugera si elles ne proviennent pas d'une source intermédiaire. On trouve, en effet, dans *L'Honnête Homme*, de Faret (1631), ouvrage fort répandu du temps de Molière, un développement qui semble plus proche du texte de Molière que celui de Lucrèce.

LUCRÈCE : Les amoureux se rient les uns des autres et conseillent d'apaiser Vénus.

FARET : (La Femme aimée) n'aura point de défauts qu'il ne déguise par quelque terme d'adoucissement.

MOLIÈRE : Ils comptent les défauts pour des perfections
Et savent y donner de favorables noms.

LUCRÈCE : Une peau noire à la couleur du miel.

FARET : Si elle a le teint noir, il dira qu'elle est brune.

MOLIÈRE : La noire à faire peur, une brune adorable.

LUCRÈCE : Est-elle toute de corde et de bois, c'est une gazelle.

FARET : Si elle est trop maigre, elle en sera d'autant plus adroite et plus agile.

MOLIÈRE : La maigre a de la taille et de la liberté.

LUCRÈCE : Une mafflue, toute en mamelles, c'est Cérès elle-même.

FARET : Le trop de graisse ne sera qu'enbompoint.

MOLIÈRE : La grasse est dans son port pleine de majesté.

LUCRÈCE : Une géante colossale est un phénomène éblouissant.

FARET : L'excès en grandeur passera pour une taille de reine.

MOLIÈRE : La géante paraît une déesse aux yeux.

De plus, l'ordre n'est pas le même dans Lucrèce et dans Molière ; au contraire, Molière suit exactement l'ordre de Faret.

L'intérêt de ce rapprochement est de souligner une fois de plus ce que Molière doit aux auteurs, ses contemporains, en dehors même des auteurs dramatiques auxquels on sait déjà ce qu'il a emprunté.

A. STEGMANN.

UN DESCENDANT DE TRIVELIN ?

Giovanni LOCATELLI (?-1785 à Pétersbourg)

*Entrepreneur d'une troupe d'*opera buffa *italienne (avec quelques Français en Russie); tournées à grand succès dans divers pays occidentaux. A partir de* 1757, *obtient de la Cour russe un privilège d'entreprise théâtrale privée à Pétersbourg, et l'année suivante à Moscou. D'après son contrat, il obtient une subvention annuelle du Trésor de* 7.000 *roubles et s'engage à donner trois représentations par semaine : une (gratuite) pour la Cour, et deux (payantes) pour le public. D'ailleurs, la Cour prend pour les représentations publiques un abonnement pour trois baignoires, et Elisabeth elle-même y va assez souvent.*

A Moscou, Locatelli fonde une « Maison de l'Opéra » pour laquelle il fait venir à grands frais d'Italie chanteurs, machines et décors. C'est la grande vogue de l'opéra comique. La troupe dramatique française et la première troupe dramatique russe se plaignent amèrement de la concurrence que leur fait Locatelli.

Néanmoins ses entreprises périclitent, et pour se sauver, il obtient en 1762 *du gouvernement l'autorisation d'organiser des bals publics costumés. Cette nouveauté a un vif succès. Mais Locatelli, soit qu'il voit trop grand, soit qu'il n'a pas le sens commercial, finit par faire faillite. A la fin de sa vie, il se contentera du poste de professeur d'italien et de français à l'Ecole théâtrale fondée par Catherine II auprès des théâtres de la Cour.*

Les contemporains sont d'accord pour louer le goût et l'imagination de Locatelli ainsi que l'excellence de sa troupe. Il a comme maître de ballet Giovanni Sacco ou Sacchi, et ses danseuses étoiles : Libera Sacco (femme de Giovanni) et Giovanna Beluzzi font des ravages dans le public russe. Après la faillite de Locatelli, la Cour engage Sacco comme maître de ballet.

Le rôle de Locatelli est très important dans l'histoire de la culture théâtrale russe. Il est le premier (dix ans avant l'entrepreneur moscovite Maddox, un Anglais) à avoir fait connaître l'opéra comique aux vastes couches du public bourgeois et de petite ou moyenne noblesse qui n'est admis ni aux théâtres impériaux ni dans les cercles d'amateurs qui jouent pour des milieux restreints (y compris les scènes serves).

Il est important de noter que Locatelli, comme après lui Maddox, prêtent leurs acteurs comme professeurs, maîtres de ballet ou metteurs en scène, aux amateurs de théâtre (surtout aux scènes serves) ou reçoivent chez eux des acteurs russes pour les former.

N. GOURFINKEL.

S'agit-il d'un arrière petit-fils ou arrière petit-neveu de Dominique Locatelli, dit Trivelin, mort en avril 1671 ? Nous ne lui connaissons qu'un fils, Charles-François, baptisé à Saint-Germain-l'Auxerrois, le 9 janvier 1665.

LES FOURNISSEURS DES « THÉATRES DE SOCIÉTÉ » au XVIII[e] siècle

Au moment où le goût de jouer la comédie se démocratise et que les groupements d'amateurs se multiplient, il nous a paru curieux de reproduire cet article de *L'état actuel de la Musique de la Chambre du Roi et des Trois Spectacles de Paris*, pour l'année 1767-1768.

AVIS AUX AMATEURS DE SPECTACLES

« Le goût des spectacles est tellement répandu que l'on croirait volontiers que la folie d'Abdère se perpétue. C'est un agrément pour la société et un moyen d'embellir les mœurs en étendant les liaisons du jour. C'est encore une ressource contre le désœuvrement et l'ennui avec lequel la plupart de nos jeunes gens luttent inutilement.

Ce sera donc leur rendre un service essentiel que de leur apprendre:

1° Que le S. REZE, machiniste de la Comédie Italienne, R.S. SAUVEUR a imaginé un théâtre portatif qui peut se placer partout sans rien endommager ni sans exiger le moindre changement dans le local et sur lequel on peut jouer toutes sortes de pièces (même de petits opéras) avec les décorations requises.

2° Que le S. RENAUDIN, tailleur de la Comédie Italienne (1), *rue Mauconseil, a chez lui un assortiment complet d'habits de théâtre, de bal, de mascarade, etc., qu'il loue au plus juste prix* (2).

3° NOTREL, place du Carrousel, perruquier des Menus Plaisirs et de tous les spectacles, a chez lui un magasin de perruques, barbes, moustaches, etc... « Il a épuisé les ressources de son art » (pour satisfaire la clientèle).

4° LE BRUN, rue Pavée-Saint-Sauveur, cordonnier des Menus Plaisirs, possède des costumes, brodequins, et toutes chaussures de théâtre.

5° PIROTTE, ferblantier, rue Saint-Antoine, se charge de toutes les illuminations théâtrales. »

Nous trouvons pareilles annonces dans les *Etats de la Musique* des années suivantes.

S.

(1) Il le fut de 1766 à 1882.

(2) L'almanach *Les Spectacles de Paris* (année 1770) précise que ce sont les habits mêmes du théâtre français et italien.

NOTES SUR LOUIS FRANÇOIS RIBIÉ

et

JACQUES PHILIPPE JULES RIBIÉ

Henry Lyonnet, dans son Dictionnaire des Comédiens Français, s'en référant à De Manne et Ménétrier, dit de Louis François Ribié, acteur, auteur et directeur momentané du Théâtre de la Gaieté (ex-Théâtre des Grands Danseurs du Roi) qu'il est avéré qu'il avait cessé de vivre en 1830.

Louis François Ribié mourut le 30 septembre 1821 à la Basse-Terre (Guadeloupe), où il résidait momentanément. Il laissait pour héritiers Jacques Philippe Jules Ribié, né à Paris, le 12 février 1806, son fils, et la mère de ce dernier, Marie Louise Adélaïde Planté, qui, absente au moment du décès de son mari, se trouvait en février 1822 à la Nouvelle-Orléans (Louisiane), au Théâtre Saint-Philippe. La date de naissance de Jules Ribié laisse supposer que François Ribié avait déjà quitté sa seconde femme, Marie-Denise Forest (sœur cadette de Sophie Forest, la célèbre actrice de Nicolet), quand elle mourut le 27 mai 1807.

Jacques Philippe Ribié, auquel Henry Lyonnet n'accorde que deux lignes dans son Dictionnaire, sans nouvelles de sa mère, fut renvoyé en France et confié à un tuteur provisoire, ami de sa famille. Il entra bientôt au Théâtre des Panoramas Dramatiques, où Louis-Jacques Salomé, membre du conseil de famille, était régisseur.

Le tuteur provisoire demanda en 1824 à être libéré de sa charge, les travaux et les exercices de la carrière dramatique à laquelle se livrait Jules Ribié étant incompatibles avec l'ordre établi dans sa maison. Ce fut Louis-Michel Planté, son oncle, qui devint son tuteur. A cette date, le jeune homme était toujours sans nouvelles de sa mère. Avant quitté les Panoramas Dramatiques, il était engagé au Théâtre de la Banlieue à raison de trois cents francs par an, plus des remises d'auteur conclues à cent francs. Il était sur le point d'aller chercher fortune en province.

Ces renseignements, extraits d'actes de notoriété conservés aux Archives de la Seine (Justice de Paix VI[e] arrondissement — ancien — D7 U[1] Cartons 135 et 141 — 13 novembre 1822 — 29 septembre 1824), précisent :

1° Que Louis François Ribié fut marié trois fois (en premières noces avec Jeanne-Elisabeth Nécard † 1786 — De Manne) ;

2° Qu'il mourut bien avant 1830 ;

3° Que Jacques Philippe Jules Ribé est son fils, ce que nous ignorions de façon certaine jusqu'ici.

TRISTAN REMY.

NOS EMISSIONS

"PRESTIGES DU THEATRE"

(Chaîne Nationale)

SAISON 1950-1951

(Suite)

I

LA FARCE ET LES FARCEURS

Dans le N° II, 1951, p. 59, nous avons donné, en y joignant quelques commentaires, la liste des 26 entretiens déjà enregistrés. Vinrent ensuite : *La Farce anglo-saxonne. — De John Heywood à Ben Jonson. — Harlequins, clowns and puppetts. — Au pays du Gracioso. — De Gilles le Niais au Pierrot lunaire. — Deburau et l'étonnante fortune du Théâtre des Funambules. — Les vicissitudes du rire gaulois, du XVIIIe siècle à nos jours.*

Ont participé à ces émissions : Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Pierre Blanchar, Léon Chancerel, Jacques Chesnais, Gilles, Eléonore Hirt, Louis Jouvet, Pierre Renoir.

II

L'HISTOIRE DE FRANCE AU THEATRE

Attila et Mérovée, selon Paul Meurice et Pierre Corneille. — De l' « Attila » de Pierre Corneille aux « Noces d'Attila » du Vicomte Henri de Bornier. — Du Roi Clovis aux Pippinides. — L'Empereur à la Barbe Griffaigne. — Du chêne de Vincennes à la Tour de Nesle. — Alexandre Dumas père, historien et dramaturge populaire. — De « La Reine Margot » à « Bataille de la Marne », d'André Obey.

Ont participé à ces émissions : J.-F. Calvé, Léon Chancerel, Jacques Charon, Jean Debucourt, Michel Etcheverry, Gilles, Eléonore Hirt, Lucienne Letondal, Monique Mélinand, Denise Pizzani.

Hors-Série : Hommage à Jean Giraudoux.

Avec Léon Chancerel, Jean Debucourt, Michel Etcheverry, Louis Jouvet, Monique Mélinand, Pierre Renoir.

Textes de Léon Chancerel.

Réalisation : René Guignard.

Secrétariat et Régie : Rose-Marie Moudouès.

Le Théâtre de Weimar au temps de Goethe

SAISON 1951-1952

GŒTHE ET LE THEATRE

La vocation théâtrale de Wilhelm Meister. — La cour de Weimar. — Gœthe, directeur de théâtre : de l'amateurisme de cour au métier. — L'administration du théâtre de Weimar. — La grande période weimarienne : Gœthe et Schiller 1798-1805. — Gœthe, Schiller et Beethoven. — Gœthe et Shakespeare. — Gœthe et Calderon. — Gœthe et la Commedia dell'arte. — Gœthe et le Théâtre français. — Gœthe et Napoléon. — Fin et leçon d'une grande expérience.

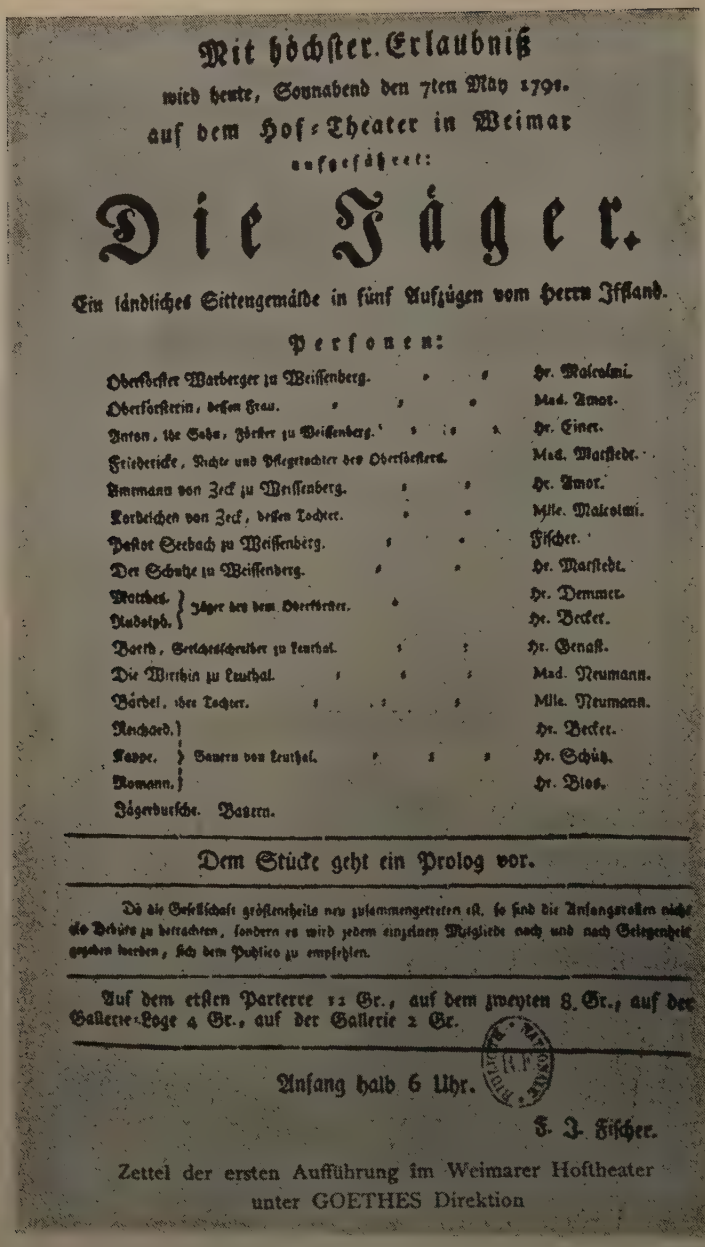
Ont participé à ces émissions : Dominique Blanchar, Pierre Blanchar, P. Bertin, André Brunot, J.-F. Calvé, Léon Chancerel, Muriel Chaney, Jacques Charon, Fernand-René, Raymond Hermantier, Eléonore Hirt, Lucienne Letondal, Monique Mélinand, Pierre Renoir, Jean Richard, Henri Rollan, Maurice Sarrazin, André Thorrent.

Textes de Léon Chancerel

(avec la collaboration de J. Warnant).

Réalisation : René Guignard.

Secrétariat et Régie : Rose-Marie Moudouès.



Mit höchster Erlaubniß
wird heute, Sonnabend den 7ten May 1791.
auf dem Hof-Theater in Weimar
aufgeführet:

Die Jäger.

Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen vom Herrn Iffland.

Personen:

Oberförster Warberger zu Weissenberg.	Hr. Malcolmi.
Oberförsterin, dessen Frau.	Mad. Amor.
Anton, ihr Sohn, Förster zu Weissenberg.	Hr. Einer.
Friederike, Nichte und Pflegetochter des Oberförsters.	Mad. Marstedt.
Ammann von Zeck zu Weissenberg.	Hr. Amor.
Lorbeichen von Zeck, dessen Tochter.	Mlle. Malcolmi.
Pastor Seebach zu Weissenberg.	Fischer.
Der Schulze zu Weissenberg.	Hr. Marstedt.
Matthes. Rudolph. } Jäger bey dem Oberförster.	Hr. Demmer. Hr. Becker.
Bartl, Gerichtsschreiber zu Leuthal.	Hr. Genast.
Die Wirthin zu Leuthal.	Mad. Neumann.
Bärbel, ihre Tochter.	Mlle. Neumann.
Reichard. } Kasper. } Bauern von Leuthal. Romann. }	Hr. Becker. Hr. Schüz. Hr. Bies.
Jägerburschen. Bauern.	

Dem Stücke geht ein Prolog vor.

Da die Gesellschaft größtentheils neu zusammengetreten ist, so sind die Anfangsrollen nicht als Debüts zu betrachten, sondern es wird jedem einzelnen Mitgliede nach und nach Gelegenheit gegeben werden, sich dem Publico zu empfehlen.

Auf dem ersten Parterre 12 Gr., auf dem zweyten 8 Gr., auf der Gallerie-Loge 4 Gr., auf der Gallerie 2 Gr.

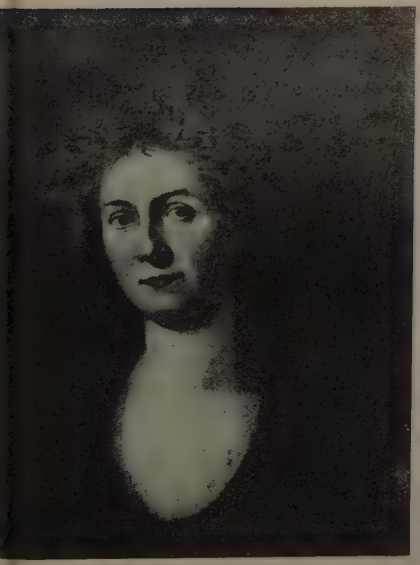
Anfang halb 6 Uhr.

F. J. Fischer.

Zettel der ersten Aufführung im Weimarer Hoftheater unter GOETHES Direktion

Affiche du premier spectacle du Hoftheater

Goethe et Corona Schröter dans Iphigénie



Corona Schröter

Christiane Neumann

LIVRES ET REVUES

DUSSANE. — **Notes de Théâtre**. Lardanchet, 1951.

Le livre de Madame Dussane est modestement intitulé *Notes de Théâtre*. C'est en réalité un document du plus haut intérêt pour l'histoire du théâtre contemporain. Dans le chapitre initial, où sont exposées les « vicissitudes des classiques », c'est en grande partie l'histoire de la Comédie-Française au cours des dix dernières années que retrace l'auteur ; et l'on ne saurait parler avec plus de tact et de mesure sur un sujet aussi brûlant, ni laisser entendre plus de choses sans appuyer jamais. Mais avec quelle chaleur, quelle admiration sincère, sont dépeints les efforts des grands metteurs en scène et des acteurs qui, dans la Maison de Molière comme au dehors, s'ingénièrent à rendre la vie aux pièces classiques !

Et par un enchaînement naturel, le second chapitre s'attache à un sujet cher à Madame Dussane, et souvent repris par elle dans ses conférences : la tragédie moderne. De Giraudoux à Sartre et Camus, en passant par Anouilh et Montherlant, elle montre comment la tragédie, de nos jours, a « déserté le cœur de l'homme pour s'installer dans son âme » : les drames d'amour cèdent la place aux drames de conscience. Et, pour « âpres et désolées » que soient ces tragédies modernes, le public y a cherché et y cherche encore des « messages et des présages » en même temps que « réconfort et exaltation ». L'âme veut sa part autant que l'esprit. Ce qui explique, selon Mme Dussane, le succès éclatant des pièces de Claudel, c'est, autant que le génie de l'auteur, ce besoin qu'a le public d'une nouvelle forme de drame sacré, de ce « feu de poésie », de cette « flamme de foi » que propagent en nous le *Partage de Midi*, *Le Soulier de Satin*, *L'Otage*.

Des autres noms, des autres œuvres du théâtre nouveau, l'essentiel est cité, situé, avec une netteté remarquable. On ne cesse de goûter cet esprit subtil, ce sens critique sans défaillance.

Et pourtant, le chapitre que l'on lira peut-être avec plus de plaisir encore est celui que Madame Dussane, professeur au Conservatoire d'Art Dramatique, consacre aux « problèmes de formation », autrement dit à ce qui est son métier de chaque jour et son plus cher souci. Sa grande connaissance de la vie du théâtre, sa psychologie des élèves acteurs et son immense sympathie pour la jeunesse donnent à ces pages un intérêt exceptionnel, peut-être parce que la personnalité de l'auteur s'y fait jour davantage. Car cette grande comédienne, cet écrivain de race, cette conférencière si aisée et si érudite, s'est effacée entièrement dans cet ouvrage sur le théâtre : elle a fait don à ses lecteurs de son expérience et de sa noble intelligence des choses de l'art dramatique sans rien revendiquer pour sa part.

PH. V. T.

A. BRUN, **Les origines de la Pastorale marseillaise** (Extr. des *Mémoires historiques de l'Institut historique de Provence*), 1942.

La pastorale de la Nativité est un genre de pièce religieuse propre à la Provence (et au pays basque), bien connu et très populaire. On en a toujours fait remonter l'origine aux Mystères du Moyen Age. M. Brun, l'éminent professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, démontre dans son article déjà ancien que cette tradition est fausse. En fait, après la fin du XV^e^ siècle, on ne trouve plus trace, en Provence, de *Mystères de la Nativité*. L'origine de la Pastorale se trouve dans la tradition des crèches de Noël, crèches d'églises ou crèches familiales, qui se transformèrent, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, en scènes animées accompagnées de paroles, et dans les chants populaires de Noël. C'est en 1843 que fut jouée la *Pastorale Maurel*, première apparition du genre sur une scène, qui suscita de très nombreuses imitations, surtout entre cette date et 1860. Il y a donc rupture totale entre la tradition du Mystère Médiéval et l'apparition de cette nouvelle espèce de « Mystères » que sont les Pastorales provençales ; il y a recréation suscitée par des besoins analogues. L'article de M. Brun est un modèle de démonstration historique qui établit définitivement la vérité sur le point controversé. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir, tout au moins en ce qui concerne le théâtre populaire basque, toujours vivant.

PH. V. T.

François de DAINVILLE, **Le « Ratio Discendi et docendi » de Jouvancy**, p. 8°, 58 p. *Archivum Historicum Societatis Jesu*. Extract. e Vol. XX, Roma, Borgo Santo Spirito, 1951.

Etude de la genèse de cet important document et des traits essentiels de ses diverses rédactions, de 1692 à 1703, situées dans leur contexte historique. On y trouve (pp. 11-13, 40, 41) d'utiles indications sur la part faite, dans le *Ratio*, aux compositions et représentations dramatiques.

R.-C. KNIGHT, professeur à la Faculté des Lettres, University College of Swansea, **Racine et la Grèce**, 1 vol. 8°, 467 p. index alphabét., bibl. Boivin et Cie, édit., Paris, 1951.

Racine doit-il autant qu'il l'a dit aux grands modèles de l'antiquité ? Quelle est la valeur de l'hellénisme qu'on imputa à Racine ? « *L'esprit grec* », Racine l'a-t-il profondément senti, saisi ? Reprenant dans le détail les documents connus (ou peu connus) et les ouvrages trai-

tant déjà la question, M. R.-C. Knight s'est efforcé de répondre à ces diverses questions et d'esquisser une biographie de Racine, homme d'études et critique des anciens, pour éclairer la biographie de Racine poète.

Dans la première partie de l'ouvrage, l'auteur s'efforce de dégager ce que les *doctes* du XVII[e] siècle savaient *en réalité* de la Grèce antique. A la lecture de cet estimable ouvrage, il semble que ce fut, en vérité, bien peu de chose, surtout en ce qui concerne l'architecture, la sculpture, le mobilier, le costume, — avant que le XVIII[e] siècle n'ait « inventé » l'archéologie et entrepris, en 1719, les premières fouilles.

La deuxième partie est consacrée à « Racine Helléniste », depuis ses premiers devoirs d'écolier jusqu'à ses notes sur les *Phéniciennes*. Les quelque 140 pages de la troisième partie « Racine Poète » retiendront plus spécialement les historiens du théâtre qui y trouveront, minutieusement étudiées, les lectures, les sources helléniques (et autres) qui influencèrent la dramaturgie racinienne, de la *Thébaïde* aux tragédies sacrées. N'est-ce point avec *Iphigénie*, en 1764, que le théâtre de Racine, jusque-là peu grec, put avec quelque raison se prévaloir de Sophocle et surtout d'Euripide ; puis, avec *Phèdre*, « tragédie française et chrétienne », de Sénèque, — envers qui, cependant, Racine n'a jamais voulu reconnaître aucune obligation ? Il semble résulter de cette minutieuse étude que jamais le poète Racine ne se mit aux ordres de Racine helléniste et qu'on ne saurait, honnêtement, le considérer comme « *un missionnaire de l'art grec en France* ».

En somme, la réplique du *Chevalier* de Perrault (*Parallèles*, III, p. 25) que cite fort opportunément M. R.-C. Knight, résumerait assez bien les conclusions de cette étude :

Le Chevalier. — Il faut bien le croire, puisqu'ils le disent, mais je suis persuadé qu'ils ont encore plus d'obligations aux modernes, quoiqu'ils ne le disent pas (1).

Léon Chancerel.

---

(1) M. R.-C. Knight indique ce que Racine doit, ou a pu devoir à des dramaturges et à des romanciers de son temps. Faut-il citer Du Ryer, Quinault, Gilbert, Rotrou, P. Corneille, Scudéry... ou même les *Amours des grands Hommes* et les *Annales Galantes de la Grèce* de Mlle de Villedieu ?...

René JASINSKI. **Molière et le Misanthrope,** Armand Colin édit. P. 1951, in-8°, 328 p.

Voici, enfin, un ouvrage qui résume, commente et met au point les discussions de tous ordres — historiques, littéraires ou « pratiques » (la pratique du théâtre) — que, depuis trois siècles, suscita la comédie du *Misanthrope*. Devant cet amas de livres, de thèses, d'articles, Louis Jouvet, à qui l'on demandait un jour « son point de vue » sur le *Misanthrope*, agacé par tant de gloses souvent vaines et parfois ridicules, répondit, mi par gouaille, mi sincèrement : « *Le Misanthrope*, c'est la comédie d'un homme qui veut avoir un entretien décisif avec une femme qu'il aime et qui au bout de la journée n'y est pas par-

venu » (1). Cette plaisante boutade qui cachait bien des recherches, des interrogations et des émois, n'avait d'autre objet que d'évincer des curiosités déplaisantes.

Louis Jouvet eût aimé le livre de M. René Jasinski. Il aurait grandement su gré à l'auteur d'avoir mis en garde les lecteurs, les commentateurs, et plus directement (*professionnellement*) les comédiens, contre « la légende » qui se créa autour d'Alceste et de son interprète au lendemain même de la mort de Molière. Au XVIII[e] siècle, les « âmes sensibles » et l'esprit révolutionnaire (lequel s'était annexé Molière) la propagèrent et le romantisme acheva d'établir le portrait de « l'immortel auteur d'Alceste », revu par Rousseau, Fabre d'Eglantine, Schlegel ou Michelet. Et Jouvet n'aurait pas moins vivement félicité M. René Jasinski d'avoir rappelé et démontré — textes à l'appui — que pour le public du XVII[e] siècle, Alceste est *d'abord* un personnage comique, « ridicule », c'est-à-dire fait pour exciter le rire. Que ce rire puisse se mêler de sympathie, cela n'est point douteux, mais celle-ci, comme l'avait très bien dit Musset, ne vient qu'à la réflexion, après que ce « grand extravagant » a, par ses excès, légitimé le rire, au sein d'un certain code, d'une certaine convention, d'un certain équilibre social : Molière cherche à n'en pas douter « la gaîté pure », ne craint pas d'affirmer M. René Jasinski, « le sous-titre primitif *l'Atrabilaire amoureux*, et la résonance même du mot *Le Misanthrope* créait d'emblée un élément de satire » (p. 125). Aux critiques, aux commentateurs, aux psychologues, dont c'est la manie d'identifier l'auteur — qu'il s'agisse de Molière ou de Musset (le Musset des *Caprices de Marianne*, en premier lieu) — avec tel ou tel de leurs personnages, M. R. Jasinski fort opportunément, à notre sens, rétorque (p. 119) qu'il y a peut-être beaucoup plus de l'homme Molière dans Philinte que dans Alceste, du moins l'homme que Molière se proposait d'être ou de devenir... Et ici nous en arrivons à l'étude de ce que l'on a nommé « la philosophie de Molière ». Nous avions déjà signalé (*S.H.T.* 1950, *N°* 2, *p.* 222) que M. R. Jasinski avait, dans l'un de ses cours en Sorbonne, insisté sur l'influence qu'avaient eu « philosophiquement » sur Molière la fréquentation de La Mothe le Vayer (2) et la lecture de ses ouvrages. C'est un fait important (déjà indiqué par E. Magne dans une *Amie inconnue de Molière*) dont on s'étonne que les commentateurs l'aient jusqu'ici négligé. Les rapprochements entre *Le Misanthrope* et les divers ouvrages de Le Vayer (3) mériteraient une étude approfondie. M. R. Jasinski l'a très heureusement esquissée ; il dégage très heureusement, à propos de la *Prose chagrine*, comment, « par une originalité dont on peut maintenant mesurer la hardiesse », Molière, tout imprégné de la pensée de Le Vayer, sut dans *Le Misanthrope* « porter à la scène une allégorie philosophique ». (Voy. pp. 259 et suiv.)

Le Misanthrope, assure-t-on généralement, est né des difficultés et des souffrances physiques et morales qui, en 1665, — l'année terrible

---

(1) Cf. André Delhay. *Comment interpréter Molière ?* dans *Ere nouvelle*, 20 mai 1938.

(2) On doit à Florence L. Wickelgren une très intéressante thèse sur « La vie et l'œuvre de La Mothe le Vayer », Paris 1934. Il serait souhaitable qu'elle fût davantage familière aux Moliéristes. Voir aussi Lytlon Sells, *Molière and La Mothe le Vayer*, Mod. lang. review 1933. Faut-il rappeler que l'œuvre complète du philosophe, en 2 *volumes* in-f°, faisait partie de la bibliothèque de Molière ? (Cf. *Inventaire décès*, publié par Eud. Soulié, p. 269.)

(3) Et non seulement pour le *Misanthrope* mais nombre des comédies de Molière. Cf. la *Prose chagrine* (1661), la *Retraite de la Cour*, les *Promenades en neuf dialogues*, l'*Amitié* (1669), la *Lettre sur la Jalousie*, les *Problèmes Sceptiques*, etc...

— s'abattirent sur l'homme Molière. Avec beaucoup de finesse et une intuition presque professionnelle (je veux dire celle d'un praticien du théâtre) M. R. Jasinski a su dégager ce qu'on peut retenir et ce qu'il faut laisser de cette tentante hypothèse. Il a bien senti que d'écrire et de jouer *Le Misanthrope* fut pour Molière une manière de self-defence, de purgation, d'hygiène et de médication « comique », dans le moment où il semblait menacé par une « atrabile » (4) dont, en bon disciple de Montaigne et La Mothe le Vayer, il était le premier à mesurer les dangers, la vanité et le ridicule. La place me manque pour dire tout le bien que je pense de ce livre. L'homme de la profession y trouvera une abondante matière à réfléchir et je crois que ceux qui ont mission de faire connaître Molière aux jeunes générations qu'ils enseignent ne le liront pas avec moins de profit. Et s'il faut formuler une critique — ne serait-ce que pour donner plus de poids à l'éloge — peut-être pourrait-on dire que les 68 pages qui constituent la première partie touchant la vie publique et privée de Molière (*Molière, avant « Le Misanthrope » — La Genèse* du « *Misanthrope* » — *Les Sources — et surtout La Vie Sentimentale de Molière jusqu'en* 1666) sont inférieures au reste de l'ouvrage en ce sens qu'elles n'apportent aucun élément nouveau. « Le milieu » n'apparaît pas très clairement, ni dans sa vraie lumière. Nous aurions aimé, par exemple, plus de précisions touchant la dynastie Béjart, J.-B. l'Hermite de Vaucelles, Courtin, Modène qui, tous, furent si intimement mêlés à la vie de Molière.

Cette légère réserve mise à part, on ne saurait trop remercier l'auteur de ce qu'il apporte de personnel dans les chapitres concernant les « *Personnages* » (87 p.) et « *le sens et la valeur d'art de l'œuvre* » (96 p.). Ils sont en tous points remarquables.

Léon Chancerel.

---

(4) Sur la définition de l'*atrabile* et de la *misanthropie* telles que la définit la médecine du temps : voyez pp. 125-131. L'auteur y donne fort à propos des citations très significatives de Furetière et de divers traités de médecine.

L'Estourdy ou les Contretemps, publié par P. MELESE. Les Textes Littéraires Français. Lille, Genève, 1951.

Cette édition critique, établie avec beaucoup de soin, rendra d'évidents services. M. P. Mélèse y résume en quelques pages ce que l'on sait de la date et du lieu où fut vraisemblablement créée la comédie de *l'Etourdi*. Il ne lui apparaît pas douteux que la première représentation fut donnée à Lyon, au jeu de paume situé au pied de la colline de Fourvières. Quant à la date, encore fort discutée, il opine, avec Rigal, pour 1655 et il fixe à la fin du mois de novembre 1658 celle de la première représentation à Paris. Après avoir rappelé les diverses sources d'inspiration et les influences espagnole et italienne que les commentateurs ont signalées, M. P. Mélèse étudie « la valeur dramatique » de *l'Etourdi* (comédie qu'avec Michaut il trouve mal conduite et mal composée), sa « valeur psychologique » et enfin sa « valeur littéraire », faisant ressortir la richesse de vocabulaire, la fantaisie, la

virtuosité verbale de Mascarille, si bien conçues pour « faire valoir » l'acteur et qui fut une des causes du légendaire succès de Coquelin dans ce rôle. Viennent ensuite des notes concernant les diverses éditions de la comédie et l'établissement du texte de celle-ci.

On trouve, soit en note, soit dans le corps du texte, les indications de mise en scène recueillies d'après « la tradition » par l'auteur dramatique A. F. Jolly pour l'édition in-4° de 1734. Un lexique, établi d'après les rubriques des Dictionnaires de Richelet (1680), de Furetière (1690) et de l'Académie Française (1693), suivi d'une liste des ouvrages consultés, complètent utilement l'appareil critique de cette estimable édition.

L. Ch.

C. B. PURDOM, **Producing Shakespeare**. Londres, Sir Isaac Pitman and Sons, Ltd, 1950.

Cet ouvrage de 200 pages environ mérite de devenir le manuel du parfait metteur en scène shakespearien. Constatant combien il est difficile de trouver commodément rassemblés des documents capables d'éclairer quiconque veut monter une œuvre de Shakespeare, malgré ceux qu'a révélés l'exposition de Londres en 1947, malgré l'œuvre monumentale de Sir Edmond Chamben, malgré les travaux effectués par les Américains à l'aide de leurs admirables collections documentaires. Nous avons beaucoup d'interprétations personnelles, mais non une méthode générale fondée sur l'histoire ; reste seul essentiel l'ouvrage de Granville-Barker, *Préface à Shakespeare* (1927-47).

L'auteur se propose donc de combler cette lacune en nous précisant les démarches successives que doit accomplir « le producteur » : étudier consciencieusement et objectivement le texte, faire effort pour comprendre la représentation du monde propre à Shakespeare, c'est-à-dire, en fait, propre au protagoniste de chaque pièce, et celle du public de l'époque ; isoler les différentes « situations » de chaque pièce ; faire répéter longuement (de trois semaines à trois mois).

Passant à l'examen du texte, et sans soulever un instant la question de l'authenticité, l'auteur tente de pénétrer l'essentiel du génie shakespearien et montre la primauté de la valeur morale symbolique sur l'élément historique, pour arriver à cette clef du drame shakespearien : mettre en lumière les modalités et les contingences des erreurs que l'homme fait sur lui-même ; découvrir, à travers chaque personnage, la place, les problèmes et la destinée de l'homme en général.

En conséquence de ces idées générales, l'auteur analyse en fonction du travail du « producteur », l'architecture des pièces de Shakespeare.

Arrivant à la mise en scène proprement dite, l'auteur en expose l'histoire, en s'attachant successivement aux tournants décisifs : début du XVII[e] siècle, 1660, 1731, 1881, début du XX[e] siècle ; il s'attache longuement à l'étude de la scène élisabéthaine et résume ses conceptions en six règles d'or. Enfin, il étudie ce qui concerne la décoration et les accessoires, les costumes, le port du comédien, le maquillage, l'éclairage, la musique, le jeu. Les cinquante dernières pages offrent le plan et l'histoire d'une représentation du *Conte d'Hiver* réalisée sous la direction de l'auteur. Une excellente bibliographie complète l'ouvrage.

Nul doute, comme nous le disions au début, que, dans ses modestes proportions, cette étude ne soit actuellement le bréviaire le plus utile à quiconque veut monter ou interpréter du Shakespeare ; ce serait d'ailleurs diminuer le mérite de l'auteur que de ne voir dans son livre qu'un recueil de recettes ; par l'ampleur des vues et la solidité des connaissances, c'est une initiation remarquable à l'œuvre de Shakespeare.

PH. VAN TIEGHEM.

Sylvie CHEVALLEY, **La première saison théâtrale française à New-York**. The French Review, may 1950.

Bien que des représentations en français aient été données à New-York dès 1790, la première saison française ne date que de 1827.

Mme Chevalley expose comment la troupe de la Nouvelle-Orléans, composée de comédiens recrutés en France (2e ou 3e rôles de Paris, comédiens des grands théâtres de province) vint s'installer, en juillet 1827, à Simpson, au Park Theatre. Grâce à la presse et aux affiches, l'auteur a pu reconstituer le personnel du théâtre et la liste des œuvres lyriques, tragiques et comiques inscrites au répertoire.

Les représentations les plus remarquables furent celles de *Marie Stuart* de Lebrun, d'*Andromaque*, de *Tartuffe*, qui ne devaient plus être représentées à New-York jusqu'à la venue de Rachel.

Deux mélodrames, *Thérèse ou l'Orpheline de Genève* et *La Pie Voleuse*, obtinrent un grand succès, alors que les comédies-vaudevilles dépassèrent rarement la première représentation et jamais la deuxième. La presse se montra très bienveillante et *l'Albion* résumait ainsi l'opinion : « *The Company is so much better than could have been hoped for that it would be ungenerous so quarrel with it for not being as good as we could desire* ».

Malgré les encouragements des journaux le public américain ne se rendit pas en grand nombre au théâtre, peut-être à cause de la chaleur, mais surtout par crainte d'un spectacle en langue étrangère ; par contre le public de langue française vint nombreux. Le succès financier dut être suffisant puisque Davis prolongea son séjour jusqu'au 29 octobre et revint les années suivantes.

R.-M. M.

Arnold L. HASKELL, **In his true Centre.** A. et Ch. Black, Londres. 328 pages ; 16 illustrations hors-texte.

Sur 20 ouvrages publiés à ce jour, Arnold L. Haskell en a consacré 16 à la Danse et au Ballet. Journaliste et critique, devenu récemment directeur de l'Ecole de danse du Sadler's Wells ballet, Haskell est un témoin actif, un « supporter » de la vogue étonnante que connaît l'art chorégraphique en Angleterre. Grand voyageur et universellement

curieux, A.-L. Haskell est également résolument francophile, et les gloires chorégraphiques françaises, historiques et actuelles, sont le sujet habituel de ses ouvrages, de ses chroniques de presse, de ses entretiens à la B.B.C.

Ce sont, cette fois, ses « Mémoires » qu'il nous confie, ses premières rencontres avec Diaghilew, ses voyages aux Etats-Unis avec le Colonel de Basil, ses séjours à Monte-Carlo auprès de René Blum, ses visites à Paris. Il partage ses admirations entre Margot Fonteyn, Irène Skorik et Nina Vyroubova. On sera surtout attentif aux renseignements originaux qu'il nous apporte sur la vie du Ballet en Angleterre.

P. M.

Léandre VAILLAT, **La danse à l'Opéra de Paris,** édit. Amiot-Dumont 1951, 180 pages, 24 hors-texte.

M. Léandre Vaillat, éminent historiographe de la danse, vient de faire paraître un troisième volume entièrement consacré aux ballets de l'Opéra de Paris, ouvrage de grand luxe, soigneusement présenté et copieusement illustré de maquettes originales dues à Cassandre, Bouchène, A. Benois, Dignimont, Yves Bonnat...

La période analysée par M. Vaillat s'étend de 1945 à 1950. Elle fait défiler devant nos yeux les importantes créations et reprises qui affrontèrent les feux de la rampe au cours des gestions successives de M. Lehmann et de M. Hirsch. Il est, parmi ces ballets, d'incontestables chefs-d'œuvre tels *Le Chevalier et la Demoiselle, Mirages, Suite en blanc,* tous mis chorégraphiquement en scène par Serge Lifar mais qui restent les enfants de la direction Jacques Rouché. Il en est d'autres qui ont été puisés dans le répertoire de Diaghilew et qui s'acclimatent mal au style du corps de ballet de l'Opéra. Il en est enfin de nouveaux, de valeurs inégales et qui ont pour noms : *La Grande Jatte, Lucifer, Septuor, L'Inconnue, Endymion, Le Chevalier errant, Phèdre...* et si l'on veut ce génial oratorio *Jeanne au bûcher* d'Honegger et Claudel.

Une telle énumération de l'essentiel montre l'énorme travail accompli pendant cinq ans par le corps de ballet de l'Opéra qui, depuis qu'il a retrouvé en Serge Lifar son fougueux et fervent animateur, passe, à juste titre, pour un des premiers du monde.

Dans tous ses commentaires, non seulement M. Vaillat affirme une parfaite connaissance technique et une étonnante érudition de l'art de la danse, non seulement il analyse chaque ballet avec perspicacité, mais il fait preuve, dans le jugement qu'il porte sur les œuvres et sur les interprètes, de la plus grande objectivité. C'est pourquoi ce livre si passionnant par son côté anecdotique, demeure cependant un livre d'historien.

André Boll.

Audrey WILLIAMSON, **Theatre of two decades**, London, Rockliff, 1951, in-8°, 392 p. ill.

Audrey Williamson, à qui l'on doit déjà *Old Vic Drama* et *Contemporain Ballet*, nous offre aujourd'hui la chronique de la scène anglaise durant vingt années particulièrement importantes.

Miss Williamson évoque la carrière de John Gielgud, la renaissance du théâtre sérieux et du théâtre en vers ; elle analyse les œuvres de la jeune génération : Priestly, de sa première pièce *Dangerous Corner*, représentée en 1932, à *Home is Tomorrow*, représentée en 1948 au Cambridge Theatre ; James Bridie et Emlyn Williams, Ronald Mac Kenzie, etc... Elle note les créations ou reprises des pièces étrangères, américaines, irlandaises, russes, françaises, scandinaves sur la scène anglaise.

Deux chapitres sont consacrés aux représentations des œuvres de Shakespeare et des élisabethains et à leurs interprètes et aux Festivals de Stradford. Les principaux spectacles de ballet et d'opéra font l'objet des deux derniers chapitres de l'ouvrage.

Ecrit dans un style alerte et vivant, l'ouvrage d'Audrey Williamson nous apporte maints renseignements, maintes impressions prises sur le vif. L'auteur juge les œuvres et leurs interprètes avec passion. Son livre suscitera sans doute — comme tout ouvrage de critique — de multiples controverses.

R.-M. M.

Soutenance de Thèse :

Le Théâtre du Merveilleux.

Une étudiante américaine, Mlle Marian Hannah Winter, vient de soutenir devant la Sorbonne (23 juin 1951) une thèse sur *le Théâtre du Merveilleux* (1789-1848) qui lui a valu, avec le titre de Docteur, la mention « très honorable ». Le jury était composé de MM. Pierre Lavedan, Paul-Henri Masson et Etienne Souriau.

Cet important travail éclaire l'activité théâtrale et chorégraphique des spectacles du Boulevard du Temple (ou Boulevard du Crime), où Mlle Winter a retrouvé la trace des ballets-pantomimes et des ballets-féeriques de Aumer, Coralli, Mazurier, Louis Henri et Ph. Taglioni (grand-père de Marie). Les divisions principales de ce travail sont : Le genre troubadour ; le genre surnaturel ; le genre exotique ; la mimique (Noverre à la Foire); Louis David et les Fêtes de la Révolution ; Guilbert de Pixérécourt ; les Ballets et les Pantomimes ; spectacles d'animaux savants. On souhaite vivement que ce travail soit publié.

P. M.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABREVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** — *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** — *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.A.D.** — *Cahiers d'Art Dramatique.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysios.* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Eudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **E.T.J.** — *Education Theatre Journal.* — **F.** — *Figaro.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **Fr.R.** — *French Review.* — **Fr.St.** — *French Studies.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **G.R.** — *Germania Review.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux Tréteaux et Personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse Mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **M.L.N.** — *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** — *Modern Language Quarterly.* — **M.Th.** — *Master's Thesis.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** — *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** — *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature Comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **S.A.B.** — *Shakespeare Association Bulletin.* — **St.Ph.** — *Studies in Philology.* — **T.F.** — *Theater aus Frankreich.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **Y.Fr.St.** — *Yale French Studies.* — (X...) *nom du directeur de travaux.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUES *et* FLORENT MONTELEONE

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

924. — *Actes du 75e Congrès des Sociétés Savantes, Nancy,* 1950. Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

925. — *Répertoire International de la Librairie Ancienne.* Paris, Le Bouquiniste Français, in-8° bilingue anglais et français, 243 p.
Comprend la liste géographique de tous les libraires classés par pays et par villes avec adresse et spécialités.

926. BOSSUAT (Robert). — *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age.* Melun, Librairie d'Argences, 1951, XXXIV-638 p.
Voir Ch. XII : Littérature dramatique.

927. DIAZ (José-Simon). — *Bibliografia de la literatura hispanica.* Vol. I. Madrid, Joaquin de Entrambasaguas, XXIV-672 p.

928. GANDILHON (René). — *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés Savantes. Période* 1910-40, T. III. Fasc. I (Maine-et-Loire et Nord), Paris, Presses Universitaires de France, 1951, in-4°.

929. IHERING (Herbert). — *Ein Almanach theater des Welt.* Berlin, Henschel, 1949, 216 p. ill.

930. LUEDEKE (H.). — *Shakespeare-Bibliographie für die Kriegsjahre* 1939-1946. *England und Amerika.* Archiv für das Studium der neuren Sprachen, Band 187, 1950.

931. MORAES (R. B. de) et BERRIEN (W.). — *Manual bibliografico de estudos brasileiros.* Rio de Janeiro, Souza, XII-895 p.

932. — *Il secolo dell'invenzione teatrale.* Catalogue de l'exposition de décors et costumes du XVIIe siècle italien (Venise, 1er Sept.-14 oct. 1951), 72 p. ill.

933. FLORISOONE (Michel) et JULIEN (Edouard). — *Toulouse-Lautrec.* Catalogue de l'Exposition, Orangerie des Tuileries. Introduction par Mme M. G. DORTU. Lettre-préface par Germain BAZIN. Paris, Edit. des Musées Nationaux, 1951, in-16 III-XXVI-48 p., pl. portraits.

934. WRIGHT (A.). — *Victorian bibliography for* 1950. Modern Philology. Vol. XLVIII, N° 4.

935. — *Un demi-siècle aux Archives nationales et départementales* (1900-1950). Intr. de Charles BRAIBANT. Textes de J. MEURGEY de TUPIGNY, Olivier de PRAT, Bernard MAHIEU, Michel FRANÇOIS, Jacques MONICAT, Jacqueline CHAUMIE, Jacqueline MADY, Guy DUBOSCQ. Catalogue de l'Exposition, Palais Soubise. Corbeil, Crété, imp. 1951.

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

936. ARNOLD (Paul). — *Essence du Théâtre,* France-Asie, N° 51, 1950.

937. — *La sfinge teatro.* **S.** N° 64-65, p. 16.

938. BARRAULT (Jean-Louis). — *Reflections on the theatre.* Transl. by Barbara WALL. London Rockliff, 1951.

939. HERRICK (M. T.). — *Comic theory in the 16th Century.* Illinois Studies in language and literature, Vol. XXXIV, N° 1-2, 1950, VIII-248 p.

940. JAMATI (Georges). — *La Commedia dell'arte et l'improvisation comique.* Revue d'Esthétique, juillet-déc. 1950.

941. KARANDINOS (Socrate). — *Sur le théâtre.* Athènes, Edit. de l'Institut Français, 1949, in-8°, 128 p.
L'auteur étudie les relations qui existent entre la Nature, la Vie, l'Art, le Théâtre.

942. RONDIRIS (D.). — *Fondement esthétique des représentations dramatiques.* Créations helléniques (Athènes), Fasc. 38, 1949.

943. SFAKIANAKIS (Jean). — *Le théâtre et l'intériorisme objectif.* Rythmes Nouveaux (Athènes), Fasc. 5, 1949.

b) **Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.**

944. AVRAM (R. ben). — *Théâtres communautaires.* **R.T.** N° 17.
Exemple : le Sacramento Civic Theatre situé à 3.000 miles de New-York.

945. BRAGAGLIA (A. G.). — *Politica della comedia greca.* Palcoscenico, N° 26, p. 3.

946. — *Dalle « Nuvole » a Lisistrata.* Ibid. N° 27, p. 6.

947. COUTON (Georges). — *Corneille et la Fronde.* Paris, Belles Lettres, 1951. Publ. de la Fac. des Lettres de Clermont-Ferrand, IV.

948. EVELPIDIS (Chr.). — *Platon et Aristophane.* Athènes. s. i. Ed. 1949, in-8°, 72 p.

949. GRAND (H. P.). — *Corneille poète engagé.* Lettres Françaises, 30 Août 1951.

950. GRITSOPOULOS (Tassos). — *L'insurrection de 1821 et le théâtre.* Néa Hestia (Athènes), Fasc. 522, p. 405.

951. LEKATSAS (P.). *Le matriarcat préhellénique et « l'Orestie ».* Athènes, Edit. Vivlio Ellinikon Loghon, 1949, in-8°, 44 p.

952. NORDBERG (H. O.). — *Schillers's faith in a democratic society as revealed in « William Tell ».* The Modern Language, XXXV, I.

953. TOUCHARD (P.-A.). — *La politique au théâtre.* La Ronde des Arts, N° 2, 1951.
A propos de « l'Homme que j'ai tué », de Maurice Rostand.

954. VOURVERIS (C.). — *Le problème de l'éducation dans le « Philoctète » de Sophocle.* Bull. de la Soc. des Philologues Grecs, Fasc. 2, 1949.

955. WILSON (J. D.). — *Life in Shakespeare's England.* London Pelican, 1951, 367 p.
La vie au temps de Shakespeare avec références à Shakespeare.
Voir aussi N° 1132.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

956. — *Le « théâtre de l'Union Française »*. La Ronde des Arts, N° 5.

b) Architecture, aménagements, équipement

957. — *Arena theatre. A report of an experiment in theatre art.* Prepare by Allardyce NICOLL, John ANDREWS, John ENGLISH, Alicia RANDLE. Theatre in Education, Vol. 5, N° 26, 1951.

958. ARNOLD (Paul). — *Un théâtre du type élizabéthain.* **R.T.** N° 17.
Sur le théâtre de St George's Hall à King's Lynn.

c) La représentation :

mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

959. — *Le théâtre a-t-il besoin d'une présentation somptueuse ?* Enquête du « Figaro », 1er Sept. et suiv.

960. ATHANASIOU-NOVAS (Th.). — *Ne touchez pas à la tragédie grecque.* Créations Helléniques (Athènes), Fasc. 30, 1949.

961. BOLL (André). — *A propos d'un dispositif scénique.* **R.T.** N° 17.
Pour « le Vray Mistère de la Passion », d'A. Gréban. Parvis de Notre-Dame, Paris, m. en sc. P. Aldebert.

962. DOWN'S (Harold). — *The theatre and stage.* London, Pitman, 2 vol. (2e édition revue et augmentée).
Costume, éclairage, décoration, maquillage, etc...

963. FANTASIO. — *Scenografia del seicento e costumi di tutti i tempi.* **S.** N° 21, ill.
A propos de l'exposition de Venise, sept. 1951.

964. — *Il secolo dell'invenzione teatrale.* Scenario N° 17-18, 1951.
Ibid.

965. KATSELIS (Pélos). — *La représentation de la tragédie antique.* Le Mouvement Musical (Athènes), Fasc. 9, 1949.

966. LE ROY (Georges). — *Mise en scène d' « Athalie » de Racine,* précédée de réflexions de J.-L. BARRAULT et suivie d'un projet d'adaptation des chorals de Bach aux chœurs de la tragédie. Paris, Le Seuil, coll. « Mises en Scène », 1951, 272 p.

967. PURDOM (C. B.). — *Producing Plays,* London, Dent 1951, 252 p.
Metteur en scène, acteurs, choix des pièces, décoration, costumes, public, critique, etc...

968. SIMONSON (Lee). — *The art of scenic design. A pictorial analysis of stage setting and its relation to theatrical production.* London, Harrap, 1951, 174 p. ill.

969. SYNADINOS (Th.). — *Comment jouer une tragédie antique ?* Néa Hestia (Athènes), Fasc. 536, p. 1044.
Voir aussi Nos 932, 1129, 1130.

V

LE COMÉDIEN

970. ESCANDE (Maurice). — « *Orgueil* », *humilité du comédien.* La Ronde des Arts, N° 2, 1951.

971. KARANDINOS (Soc.). — *La déclamation.* Le Mouvement Musical, Fasc. 9, 1949.

972. SYNADINOS (Th.). — *L'acteur.* Le Jour de l'An Littéraire (Athènes), 1949.

VI

BIOGRAPHIES

BARRAULT (Jean-Louis).

973. FRANK (André). — *Les années d'apprentissage de Jean-Louis Barrault.* **R.T.** N° 17.

CHAPLIN (Charlie).

974. COTES (Peter) et NIKLAUS (T.). — *The little fellow. The life and work of Charlie Chaplin.* London, Paul Flek, 1951.

REJANE.

975. CORSI (Mario). — *Gabrielle Rejane e il « Bel Dario ».* Scenario N° 21, 1951.

976. POREL (Jacques). — *Fils de Réjane. Souvenirs* 1895-1920. Paris, Plon, 1951.

SIMON (Michel).

977. GUTH (Paul). — *Michel Simon.* Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Masques et Visages », 1951.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

978. HELJ (Walter). — *Das chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung.* Thèse Lettres, Zurich, 1950, 65 p.

979. NEBEL (Gerhard). — *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragödie.* Stuttgart, Klett, 1951, 303 p.

980. ROOS (E.). — *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie.* Lund, Gleerup, 1951, 302 p., 34 ill.

ESCHYLE.

981. — *Agamemnon.* Edit. with a commentary by E. FRAENKEL. Oxford, Clarendon Press, 1950.

982. — *L'Orestie : Les Choéphores.* Trad. en grec moderne par Apostolos MELACHRINOS. Athènes, Edit. Art Poétique, 1949, in-8°, 36 p.

983. — *Vie d'Eschyle.* Création Hellénique (Athènes), Fasc. 38.

984. AILIANOS (M.). — *Le vrai sens de l'Orestie.* Ibid.

985. KARMIRIS (N.). — *Poésie d'Eschyle.* Ibid.

986. MELAS (Sp.). — *Eschyle, le géant de l'art dramatique.* Ibid.

987. X... — *Opinions des anciens et des modernes sur Eschyle.* Ibid.
Voir aussi N° 951.

EURIPIDE.

988. KORRES (S.). — *L'influence d'Euripide sur Platon.* Athènes, 1947, in-8°, 10 p., t.a.p. de Musée grec.

SOPHOCLE.

989. CHAPOUTHIER (Fernand). — *Sophocle philosophe.* Critique, Juillet 1951.

990. KNIGHT (R. C.). — *Sophocle et Euripide ont-ils formé Racine ?* **Fr. St.,** av. 1951.
Voir aussi N° 954.

TERENCE.

991. BARBIERI (A.). — *La vis comica in Terenzio.* Prefazione di G. P. PIGHI, Arona, « Paideia », 1951.
Voir aussi N°s 945, 946, 948.

e) XVII^e siècle

992. BORGERHOFF (E. B. O.). — *The freedom of French Classicism.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1950, 266 p.

993. MUNTEANO (B.). — *Permanente franceze dela Descartes la Giraudoux.* Bucarest, 1946, 442 p.
Corneille. Etude sur « Dom Juan » depuis son origine. Préface de Cromwell. Giraudoux.

CORNEILLE.

994. BELIC (Oldrich). — *Corneille a mestanké drama.* Casopis pro moderni filologii, Listopad 1950.

995. HERLAND (Louis). — *Le personnage de Rodogune.* Bull. de la Soc. Toulousaine d'Etudes Classiques. Déc. 1950.

996. POULAILLE (H.). — *Psyché et Corneille.* Quo Vadis ?, Juil.-Sept. 1951.
Voir aussi N°s 947, 949, 1161.

MOLIERE.

997. — *L'Etourdy ou les Contretemps,* publié par Pierre MELESE. Genève, Droz, 1951, in-12, 138 p. **C.R.**

998. — *Les Femmes Savantes, Le Médecin malgré lui.* — Boston Heath, 1950.

999. DERCHE (Roland). — *Encore un modèle possible de Tartuffe : Henri-Marie Bourdon, grand archidiacre d'Evreux*, 1624-1702. **R.H.L.** N° 2, 1951.

1000. LA FORCE (duc de). — *Molière s'est-il assis à la table de Louis XIV ?* **N.L.** 15 Fév. 1951.

1001. RAUHUT (Franz). — *Molières Lebensweisheit.* Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Band 186, 1949.

1002. SAINT-GIRONS (O.). — *A propos de Tartuffe. Réponse à Poulaille.* **A.** 7 Sept. 1951.

Voir aussi N° 1228.

RACINE.

1003. AYDA (Adèle). — *Racine et l'inconscient.* Dialogues, Janv. 1951.

1004. BARNWELL (H. T.). — *From La Thébaïde to Andromaque : A view of Racine's early dramatic technique.* **Fr. St.** Janv. 1951.

1005. BRERETON (Geoffroy). — *Jean Racine.* London, Cassel, 1951, bibliog.

f) XIX^e^ siècle

1006. PINATEL (Abbé). — *Le théâtre moderne. Autour d'Emile Augier et d'Alexandre Dumas.* Cahiers de l'Educateur. Janv. 1951.

Sardou. Meilhac et Halévy. Labiche.

Voir aussi N° 1159.

JARRY (Alfred).

1007. DUBOIS (Jacques). — *Alfred Jarry et la critique.* **L.F.** 30 Août 1951.

MONNIER (Henry).

1008. MARRASH (J. G.). — *Henry Monnier chronicler of the Bourgeoisie.* London, G. Harrap, 142 p., 216×137.

RENARD (Jules).

1009. — *Le plaisir de rompre. Le pain de ménage.* Intr. de Jean TEXCIER, les Belles Lectures, N° 172, 1951.

SAND (George).

1010. — *Claudie.* Paris, Billaudot, 1950, in-16, 94 p.

g) XX^e^ siècle

1011. BARRAULT (Jean-Louis). — *Mon beau souci.* La Ronde des Arts, N° 1, 1951.

Sur les auteurs contemporains.

1012. BOISDEFFRE (Pierre de). — *Métamorphose de la littérature. II, de Proust à Sartre.* Paris, Alsatia, 1951, 14×19, 6 h.t., 368 p.

Proust. Valéry. Cocteau. Anouilh. Camus. Sartre.

ANOUILH (Jean).

1013. LAURENT (J.). — *Instruction de Jean Anouilh.* La Table Ronde, N° 47, Nov. 51.

COCTEAU (Jean).

1014. DROSSOU (Maya). — *Jean Cocteau.* Art (Constantinople), Fasc. 40, 1949.

GHEON (Henri).

1015. — *La Joyeuse farce des « Encore ».* Traduit du flamand par THUYSBAERT et adaptée par H. GHEON (11e édit.) Paris, Delamain et Boutelleau, 1951, in-16, 37 p.

LENORMAND (Henri-René).

1016. MARCEL (Gabriel). — *Le théâtre de H.-R. Lenormand.* **O.** 21 Fév. 1951.

GIRAUDOUX (Jean).

1017. — *Sodome et Gomorrhe.* Frontispice de Christian BERARD. Paris, Grasset, 1951, in-16, 168 p. pl. et couv. coul.

1018. HERRIOT (Edouard). — *Jean Giraudoux.* Avec une étude par Louis JOXE. Paris, les Edit. de la Passerelle, 1951.

1019. SφRENSEN (Hans). — *Le théâtre de Jean Giraudoux.* Technique et style. Acta Jutlandica. Publ. of the Univ. of Aarhus. Humanistik Serie 35. Kφbenhavn, Munksgaard, 1950.

Voir aussi N° 1154.

MARCEL (Gabriel).

1020. ALESSANDRO (E. d'). — *Ricercano inquieti la verità i personnagi di Gabriel Marcel.* Palcoscenico, N° 27, p. 4.

MONTHERLANT (Henry de). —

1021. PAULUS (Cl.). — *Le Maître de Santiago ou l'extase sans Dieu.* Synthèses, Janv. 1951, N° 56.

SARTRE (Jean-Paul).

1022. LUTHY (Herbert). — *Jean-Paul Sartre et le Bon Dieu.* Preuves, N° 5, 1951.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

a) Paris

1023. GAUTIER (J.-J.) et SENNEP. — *Paris sur scène.* « 10 *ans de théâtre* ». Paris, J. Vautrain, 1951, 140×190, 40 ill., 256 p.

1024. GAUTIER (J.-J.). — *Revue de la saison théâtrale.* **F.** 24, 25, 26, 28, 30 Juillet, 1er Août 1951.

1025. OLIVIER (Juste). — *Paris en* 1830. Journal publié par André DELATRE et Marc DENKINGER. Paris, Mercure de France, in-16, 315 p.

*Impressions de théâtre. Commentaires de Vigny sur la première représentation d'*Hernani.

1026. WICKS (C. R.). — *The parisian stage alphabetical indexes of plays and authors. Part I* 1800-1815. Univ. of Alabama Press, 1950.

b) **Province**

1027. BRUN (Aug.). — *Le romantisme et le Marseillais.* Aix, 1939.

Deux ch. consacrés au théâtre de Marseille, 1830-46.

1028. CHANCEREL (Léon). — *Les Centres Dramatiques Régionaux.* La Ronde des Arts, N° 5.

1029. GEISPITZ (Henri). — *Histoire du Théâtre des Arts de Rouen* (1913-1940). Rouen, 1951, gr. in-8°, 311 p.

1030. LEROY (P.). — *Le privilège théâtral en Picardie sous l'Ancien Régime.* Bull. Trim. de la Soc. des Antiquaires de Picardie, 1950, 4e Trimestre.

1031. — *La Société des Concerts d'Amiens et sa salle au XVIIIe Siècle.* Ibid., 2e et 3e Trim. 1948.

1032. Y. G. — *Les Festivals d'Art Dramatique.* Plaisir de France, Sept. 1951.

f) **Pays de langue française**

1033. DUCHATTO (Michel). — *Vingt-cinq ans.* La Wallonie (Liége), 8 Sept. 1945.

25e anniversaire de la création du Théâtre Trianon de Liége.

1034. LAPRADE (J. de). — *Notre entretien avec Michel de Ghelderode.* **A.** 26 Août 1951.

1035. REMY (Georges). — *Les acteurs wallons.* La Wallonie, 8 Sept. 1951.

1036. — *Le Trianon.* Ibid.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

1037. SEGUR (Nicolas). — *Histoire de la littérature européenne.* Publication posthume par Paule LAFEUILLE. *T. III, le XVIIe et le XVIIIe Siècles.* Neuchatel, Victor Attinger, édit.

ALLEMAGNE

1038. F. Z. — *La reconstruction du théâtre de Mayence.* Allemagne d'Aujourd'hui, N° 3, Sept.-Oct. 1951.

BRECHT (Bertolt).

GRASSI (Paolo). — *Brecht raro esempio di coerenza artistica e morale.* Biennale di Venezia. Oct. 1951, p. 38.

1040. LUCIGNANI (L.). — *Il teatro epico di Bertolt Brecht.* Scenario, N° 17-18, 1951.

1041. RILLA (Paul). — « *Mutter Courage und ihre Kinder* ». Biennale di Venezia, Oct. 1951, p. 37.

GOETHE.

1042. BIANQUIS (G.). — *Etudes sur Goethe.* Publications de l'Université de Dijon, Fasc. VIII, Paris, Belles Lettres, I 51.

1043. LUCKAS (Georges). — *Goethe et son époque.* Trad. par L. Goldmann et Frank. Paris, Nagel, 1950.

1044. MEESSEN (H. J.). — *Goethe Bicentennarial Studies by members of the Faculty of Indiana University.* Bloomington, Indiana University, 1950, 325 p.

1045. PIERRAKOS (G.). — *Goethe, le poète et l'homme.* Créations Helléniques (Athènes), Fasc. 34 et 35, 1949.

1046. WENTZLAFF-EGGEBERT (F. W.). — *Schiller weg zu Goethe.* Tübingen Wunderlich, 1949, XVI-317 p.

Voir aussi N°s 1156, 1333.

KLEIST (Heinrich von).

1047. KOHRS (J.). — *Das wesen des Tragischen in Drama Heinrich von Kleist.* Marburg Lahn, Simons Verlag, 1951, 138 p.

Voir aussi N° 1158.

RILKE (Rainer-Maria).

1048. WOOD (Frank H.). — *Rilke and the theater.* Monatsshefte (Wisconsin), XLIII, I.

SCHILLER.

1049. WITTE (V.). — *Schiller.* Oxford, Blackwell, 1949, XVII-211 p.

Voir aussi N° 952.

AUSTRALIE

1050. — PALMER (V.). — *Louis Esson and the Australian Theatre.* Melbourne, Georgian House 1948, 114 p.

BRESIL

1051. SCHILIRO (Luiz) e AYRES DA CRUZ (M.). — *Vida artistica e boêmia de Zequinha de Abreu.* Sao Paulo, 1950. Irmãos Vitale, Rua Pinto 42.

Voir aussi N° 931.

CANADA

1052. NEWTON (R. G.). — *Canadian theatrical scene.* Drama, Autumn, 1951.

CHINE

1053. TA-TEOU (Yang). — *Le théâtre chinois.* Eglise Vivante, t. 3, N° 2, 1951, p. 196.

EMPIRE BYZANTIN

1054. KOUPOULES (Phédon). — *Vie et civilisation byzantines.* T. III, Athènes, Edit. de l'Institut Français d'Athènes, 1949, in-8°, 404 p., 8 pl. h.t.

Ch. I : consacré à l'hippodrome et aux jeux du cirque.
Ch. VI : Spectacles et réjouissances populaires.

ESPAGNE

1055. *Il grande poeta drammatico del romanticismo spagnolo [Zorilla] et il suo « Don Juan Tenorio ».* La Biennale di Venezia, Oct. 1951, p. 32 ill.

1056. CAMPAGNOL (M. G.). — *Federico Garcia Lorca.* Ridotto, N° 10.

1057. CARISOMO (Arturo-Berenguer). — *Caracteres esenciales se la dramàtica de Tirso.* Cuadernos de Cultura Teatral 1949, N° 23.

1058. CARLO (A. M.). — *Literatura española hasta fines del siglo XV.* Mexico, 1950, XVI-3122 p.

1059. FRANK (Bruno). — *Un Nommé Cervantès.* Trad. Raymond HENRI. Paris, A. Michel, 1949.

1060. ROTUNDA (D. P.). — *More light on an old motif in the work of Cervantes.* Modern Philology, XLVIII, N° 2.

1061. MALLO (Jeronimo). — *Producion teatral de Jacinto Benavente desde* 1920. Hispania, XXXIV, 1.

1062. MARIA Y CAMPOS (A.). — *Un ensayo general sobre el teatro español contemporàneo visto desde Méjico.* Mexico, Edit. Stylo, 1948.
Voir aussi N°s 927, 1172, 1173, 1230, 1234.

ETATS-UNIS

1063. JONES (Margo). — *Theatre for the future.* Southwest Review (Texas), XXXVI, 2.

1064. MERSAND (J.). — *The american drama since* 1930. New-York, The Modern Chapbooks, 1949, 188 p.

1065. ODELL (George C. D.). — *Annals of the New-York stage.* Vol. XV, Columbia Univ. Press, 1949, XVII-1010 p.
Voir aussi N° 944.

GRANDE-BRETAGNE

1066. — *The London theatres in* 1851. London, Grantley, 1951.
Contient des gravures représentant les théâtres et des affiches.

1067. — *Dialogue avec Michel Saint-Denis sur le Old Vic.* The New Statesman and Nation, 2 Juin 1951.

1068. HAVELOCK ELLIS. — *From Marlowe to Shaw : studies,* 1876-1936 *in english litterature.* London, John Gawsworth, 1950, 320 p.

1069. HUDSON (Lynton). — *The english stage* 1850-1950. London, Harrap, 1951, 223 p. pl.

1070. I. K. F. — *The smock Alley Theatre,* Dublin 1753-4. **T.N.** Vol. 6, N° 1.

1071. KAVANAGH (Peter). — *The story of the Abbey Theatre : from it origins to the present.* New-York, Devin Adair, XI-243 p.

1072. JOSEPH (B. L.). — *Elizabethan acting.* London, Oxford Univ. Press, 1951, VII, 157 p. ill.

1073. SEWELL (Arthur). — *Le théâtre anglais d'aujourd'hui.* Prospero (Corfou), 1949.

1074. WILLIAMSON (Andrew). — *Theatre of two decades.* London, Rockliff, 1951, in-8°, 392 p., index, ill. **C.R.**

1075. WILSON (A. E.). — *Edwardian theatre.* London, Barker.

*Voir aussi N*os 958, 1167.

BEN JONSON.

1076. HOURMOUZIOS (Em.). — *Hommes de théâtre : Ben Jonson.* Néa Hestia (Athènes), Fasc. 516, p. 23, 517, p. 99, 518, p. 151, 519, p. 229, 520, p. 306, 524, p. 557, 1949.

1077. TERZAKIS (A.). — *Ben Jonson.* Rev. Anglo-Hellénique (Athènes), Fasc. 5, 1949.

CHAPMAN (George).

1078. JACQUOT (Jean). — *George Chapman* 1559-1634. *Sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée.* Annales de l'Université de Lyon, 3e série Lettres, Fasc. 19, Paris Belles Lettres, 1951.

DRYDEN.

1079. GOHN (E.). — *17th Century theories of the passions and the plays of J. Dryden.* London, John Hopkins, 1948.

1080. — *Dryden studies,* 1895-1948. Modern Philology, Vol. XLVIII, N° 3.

FRY (Christopher).

1081. STANFORD (D.). — *Christopher Fry : an appreciation.* London, Peter Nevill, in-8°, 222 p. ill.

SHAKESPEARE.

1082. — *Shakespeare et les archives de son temps.* The Listener, 21 Juin, 1951.

1083. — *Le mystère Shakespeare.* The poetry Review, Sept.-Oct. 1951.

1084. — *Shakespeare's producing hand : a study of his marks of expression to be found in the first folio.* New-York, W.W. Norton C°, 1948, V-184 p.

1085. DRAPER (J. W.). — *The Twelfth Night of Shakespeare's audience.* Stanford Univ. Press, 1950, XIII-280 p.

1086. DUFF COOPER (Alfred). — *Et si Shakespeare était Shakespeare ?* **F.L.** 11 Août 1951.

1087. EMPSON (W.). — *The structure of complex words.* Chatto edit., 1951, 256 p.

Etudé sur la langue anglaise. Ch. sur la langue de Shakespeare.

1088. FARNHAM (W.). — *Shakespeare's Tragic Frontier : the World of his final Tragedies.* Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1950, I-264 p.

1089. GODDARD (Harold C.). — *The meaning of Shakespeare.* Univ. of Chicago Press, 1951, 691 p.

1090. HOLZKNECHT (K. J.). — *The backgrounds of Shakespeare's plays.* New-York, American books C°, X-482 p.

1091. KLIGER (Samuel). — *Othello : the man of Judgment.* Modern Philology, N° 4, Vol. XLVIII.

1092. LAMBIN (G.). — *Shakespeare inconnu.* Les Langues Modernes, Juil.-Août 1951.

1093. LONGWORTH-CHAMBRUN. — *Stradford revisité.* **O.** N° 329, 330, 331.

1094. OLSON (Charles). — *Melville et Shakespeare.* Les Temps Modernes, N° 72, Oct. 1951.

1095. RALEIGH (Walter). — *Shakespeare.* London, Macmillan, 1950, 232 p.

1096. ROTH (Robert). — *Another world of Shakespeare.* Modern Philology (Chicago), N° 1, Vol. XLIX.

1097. SIKELIANOS (A.). — « *La Tempête* » *de Shakespeare.* Revue Anglo-Hellénique. Fasc. 3, 1949.

1098. SIMPSON (L.). — *The secondary heroes of Shakespeare and other essays.* London, Kingswood, 1951, 151 p.

1099. STOLL (E. E.). — *A Freudian detective's Shakespeare.* Modern Philology, Vol. XLVIII, N° 2.

1100. WAGNER (B. M.). — *The appreciation of Shakespeare : a collection of criticism, philosophy, literary and esthetic by great writers and scholar critics of the 18th, 19th and 20th centuries.* Washington, Georgetown Univ. Press, 1949, XIII-522 p.

1101. WATKINS (W. B. C.). — *Shakespeare and Spencer.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1950, IX-339 p.

Voir aussi N^{os} 930, 955, 1157, 1168, 1169, 1231, 1232.

SHAW (G. B.).

1102. — *Ellen Terry and G. B. Shaw. A Correspondance.* New-York, Theatre Arts.

1103. — *Pleasant Memories of G. B. Shaw.* The American Mercury, LXXII, N° 326.

1104. AMBRIERE (Francis). — *Les Grandes Premières : Sainte Jeanne de G. B. Shaw.* **C.** Oct. 1951.

1105. CALENDOLI (G.). — *Shaw contro Shakespeare. Messi a confronto dai posteri maligni. Scenario* N° 21, 1951.

*A propos d'*Antoine et Cléopâtre.

1106. CHESTERTON (G. K.). — *G. B. Shaw.* London, The British Publishers Guild, 1951.

1107. DUSE (Enzo). — *Insegnamenti di Shaw. La poesia da pane.* Scenario N° 21, 1951, p. 52.

1108. DUTLI (Alfred). — *Die religiöse Bedeutung des Evolutionsgedankens bei G. Bernard Shaw.* Thèses Lettres, Zurich, 1950, 141 p.

1109. FULLER (Edmund). — *G. B. Shaw : critic of Western morale.* New-York, Scribner's, X-123 p.

1110. PATCH (Blanche). — *Thirty years with G. B. Shaw.* London, Gollancz, 1951, 256 p.

1111. SCOTT (Arnold). — *G. B. Shaw. Vita e pensiero.* XXXIII-12.

1112. WEST (Alick). — *A good man fallen among Fabians : a study off G. B. Shaw.* New-York-London, International Publishers, 180 p.

SHERIDAN.

1113. LENNEP (W. van). — *The Chetwynd manuscript of « the School for Scandal »*. **T.N.** N° 1, Oct.-Déc. 1951.

1114. SHUTTLEWERTH (B.). — *Early editions of « the School for Scandal »*. Ibid.

SYNGE.

1115. KATSELIS (P.). — *J. M. Synge.* Notre Siècle (Athènes), Fasc. I, 1949.

GRECE

1116. ATHANASSIADIS NOVAS (Th.). — *Le théâtre de Vassiliadis.* Néa Hestia (Athènes), Fasc. 527, p. 752.

1117. — *Apologie du théâtre léger.* Ibid. Fasc. 525, p. 639.

1118. — *Anghélos Vlachos.* Ibid. Fasc. Spécial Noël 1949.

1119. HOURMOUZIOUS (E.). — *Palamas et notre époque.* Néa Hestia, Fasc. 522, p. 427, 523, p. 498.

1120. KOUKOULAS (L.). — *Lettre ouverte au directeur et au metteur en scène du Théâtre National sur la représentation d' « Electre ».* Notre Siècle (Athènes), Fasc. 9, 1949.

1121. *Le répertoire alterné et son histoire.* Ibid. Fasc. 12, I 49.

1122. SIKELIANOU (Eva). — *Le vrai théâtre.* Le Jour de l'An Littéraire (Athènes), 1949.

1123. X... — *Le Théâtre National et le drame antique.* Discours de MM. KYRIAKOPOULOS, Ach. KYROU et Str. MYRIVILIS. Création Hellénique, Fasc. 38, 1949.

Voir aussi N° 950.

ITALIE

1124. ARIOSTO (Egisto). — *Verso la nuova legge per il teatro.* Scenario N° 17-18, 1951.

1125. BARBETTI (E.). — *I nostri autori : Lodovici o l'esperienza teatrale.* Scenario N° 21, 195.

1126. BORGESE (G. A.). — *Gabriele d'Annunzio.* Verone, Mondadori, 1951, in-16°, 158 p.

1127. CARACCIO (A.). — *D'Annunzio dramaturge.* Presses Univ. de France, 1951.

1128. DELL'ERA (D.). — *Luigi Pirandello e l'angoscia del nostro tempo.* Ridotto, N° 8-9.

1129. PERSELLE (L.). — *I nostri registi : incontro con Brissonni.* Scenario N° 14, 1951, P. 38, ill.

1130. PRAMPOLINI (Enrico). — *Lineamenti di scenografia italiana. Dal rinascimento ad oggi.* Roma, Bestetti 1951, 14 p.

1131. PUSINANTI (Maria Fernanda, Nobili). — *Il teatro Ferrarese dal rinascimento ad oggi.* Ridotto N° 7, 1951, p. 34.

1132. RUGGI (L.), PROSPERI (G.) et GAZZINI (G.). — *In attessa della nuove lege per il teatro.* Scenario N° 20, 1951.

1133. SIMONI (Renato). — *Erra nonno di mio nonno ?* La Biennale di Venezia, Oct. 1951, p. 27.

Sur Goldoni et son copiste Giovanni Simoni, dit « Goldoncino ».

1134. ZAJOTTI (Adolfo). – « *La casa nova* » *di Goldoni.* Ibid. p. 28 ill.

« *L'Avaro* » *di Goldoni.* Ibid., p. 30 ill.

Voir aussi N^{os} 932, 963, 964, 1170.

JAPON

1135. — *Théâtre Japonais.* The Listener, 30 Août 1951.

REPUBLIQUE ARGENTINE

1136. — *Seleccion drammatica de Cristobal de Aguilar.* Prologo y notos por J. Luis Trenti ROCAMORA. Buenos Aires, 1950.

1137. CORONADO (Martin). — *Justicias de Antaño. La Piedra de Escandalo. El Sargento Palma.* Buenos Aires, 1950.

1138. CORTAZZO (Alberto P.). — *Don Gerónimo Bartholomé Podesta.* Cuadernos de Cultura Teatral, N° 23, Buenos Aires.

1139. GRANADA (Nicolas). — *Baja el Parral. El Minue Federal La Gaviota.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

1140. PONFERRADA (J. O.). — *La sugestion telúrica en el teatro de Julio Sánchez Gardel.* Cuadernos de Cultura Teatral N° 22 (Buenos Aires).

1141. SALDIAS (José Antonio). — *Mariano Galé, Benemérito del Teatro Argentino.* Ibid.

1142. VIALE PAZ (Julio C.). — *Semblanza de Francisco Ducasse.* Ibid.

MEXIQUE

1143. MARTINEZ (J. L.). — *Literatura mexicana,* 1910-1949. Mexico, Rohedo Edit. 1950.

PAYS-BAS

1144. WIESSING (H. P. L.). — *Un siècle de théâtre néerlandais.* **R.T.** N° 17.

PAYS SCANDINAVES

1145. HOURMOUZIOS (E.). — *L'actualité d'Ibsen.* Néa Hestia, Fasc. 525, p. 631, 526, p. 721.

1146. SPRIGGE (E.). — *The strange life of August Strindberg.* Londres, Hamish Hamilton, 1949.

TURQUIE

1147. AY (Lutfi). — *Le théâtre turc.* **R.T.** N° 16.

U.R.S.S.

1148. GORELOV (V.). — *Le théâtre soviétique n'a pas d'histoire.* Preuves N° 4, 1951, p. 26.

1149. LUCIGNANI (L.). — *Declassati es eroi nei drammi di Maksim Gorki.* Scenario N° 21, 1951, p. 42 ill.

1150. MACLOAD (Joseph). — *Réforme du théâtre soviétique.* **R.T.** N° 17.

1151. MOROZOV (V.). — *Le grand théâtre de Moscou.* Etudes Soviétiques, N° 39.

1152. RAZOUMNIK (R. I.). — *Une répétition générale à Moscou.* Preuves N° 6, 1951.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1153. DAVIS (B.). — *Il teatro è un mezzo prezioso per la comprensione tra i popoli.* Biennale di Venezia, Oct. 1951, p. 2.

ALLEMAGNE-FRANCE

1154. LESAGE (L.). — *Die Einheit von Fouqués « Undine » an unpublished essay in German by Jean Giraudoux.* Romanic Review (New-York), Avr. 1951.

1155. KERN (E. G.). — *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory.* John Hopkins, Baltimore, 1949, 153 p.

1156. MORTIER (Roland). — *La première analyse française du « Faust » de Goethe.* Rivista di Letteratura Moderne, 1951. Ap.-Giugno.

ESPAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1157. THOMAS (H.). — *Shakespeare in Spain.* Annual Bulletin of Historical Literature (Londres), N° 34.

L'Espagne dans l'œuvre de Shakespeare.

FRANCE-ALLEMAGNE

1158. STAHL (F. L.). — *The dramas of Heinrich von Kleist.* Mod. Language Studies, V, Oxford 1948.

Influence de Rousseau.

FRANCE-ITALIE

1159. LABICHE. — *Un capello di paglie di Firenze,* trad. di V. GUERRIERO. Torino, S.E.T., 88 p., 1951.

1160. — *Aucassin et Nicolette.* Int. et notes de M. POLENGHI. Milan, Signoreli, 1951, 61 p.

1161. CORNEILLE. — *Horace,* a cura di G. GAMBA. Torino, l'Aquila, 1951, 118 p.

FRANCE-PORTUGAL

1162. GIRODON (Jean). — *Le diable picard de l' « Auto das Fadas ».* **B.E.P.** T. XIV, 1950.

G. J. suppose une tradition écrite.

1163. TEYSSIER (Paul). — *Essai d'explication du passage en « picard » de l' « Auto das Fadas » de Gil Vicente.* **B.E.P.** T. XIV, 1950.

P. T. suppose une tradition orale.

1164. HOURCADE (P.). — *Le dialecte picard chez Gil Vicente.* **B.E.P.** T. XIV, 1950.

FRANCE-ETATS-UNIS

1165. CHEVALLEY (Sylvie). — *La première saison théâtrale française de New-York.* French Review, vol. XXIV, N° 6. **C.R.**

GRECE-ROUMANIE

1166. IKONOMIDIS (D.). — *Histoire du théâtre grec de Bucarest.* Création Hellénique. Fasc. 32, 33, 34, 1949.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1167. FENGER (H.). — *Voltaire et le théâtre anglais.* Orbis Litterarum, 1949, Fasc. 3-4. Copenhague, Glyndendal.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1168. CRINO (A. M.). — *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento.* Roma, Ediz. di « Stori e Letteratura », 1950, 116 p.

GRANDE-BRETAGNE-PORTUGAL

1169. FIGUEIREDO (F. de). — *Shakespeare et Garrett.* Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, 1950, 50 p.

ITALIE-FRANCE

1170. NAGY (A.). — *La Commedia dell'Arte e la sau fortuna in Francia.* Estudios Franceses (Univ. Nacional de Cuyo), Oct. 1950.

ITALIE-ISRAEL

1171. SCHIRMANN (J.). — *Le théâtre de Luzatto.* Revue de la Pensée Juive, Janv. 1950.

PORTUGAL-ESPAGNE

1172. MAREO (L.). — *Lo portugués en Lope de Vega.* Arriba, 3 Août 1950.

1173. CANTEL (R.). — *Le Portugal dans l'œuvre de Tirso de Molina.* Mélanges d'Etudes Portugaises offerts à M. G. Le Gentil. Inst. para alta cultura, Lisbonne, 1949.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1174. — *Gli amatori attivita. Come e visto il « teatro degli amatori » in Francia.* Palcoscenico, N° 25 et 26.

1175. NEWTON (R. G.). — *Instructing amateurs.* The Amateur Stage, Août et Sept. 1951.

b) Théâtre scolaire, universitaire

1176. — *A survey of the teaching load of educational workers engaged in actual theatre production.* **E.T.J.** Déc. 1950.

1177. ARNOULD (Marthe). — *Le théâtre expérimental de l'Université de Baylor.* **A.** 5 Oct. 1951.

1178. MICHAEL (Jan). — *The place of drama in the training of graduate teachers.* Theatre in Education, N° 27.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

1179. FISHER (Caroline E.) et ROBERTSON (Hazel E.). — *Children and the theatre.* London, Oxford Univ. Press, 1950, XV-235 p., ill.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc...

1180. GUILLOT de RODE (E.). — *Va-t-on vers une résurrection du mime ?* **F.L.,** 25 Août, 1951.

1181. — *Le cirque dans l'Univers.* N° 8.

Au sommaire : *Cirques d'amateurs. F. Fratellini. Réflexions sur Medrano. Visite à Amiens. Dompteurs de tigres. Les Volants. Nouvelles de l'Etranger,* etc...

1182. HAURIAC (M.). — *Le cirque école de courage.* La Ronde des Arts, N° 2, 1951.

1183. BEARD (Harry). — *Rope dancing at Sadler's Wells,* 1795. Theatre Notebook. Vol. 6, N° 1, 1951.

1184. CHICHTON (Kyle). — *The Marx Brothers.* London, Heinemann, 1951, VI-326 p.

1185. JACQUES-CHARLES. — *De Dranem à Maurice Chevalier.* Les Œuvres Libres, 1951, N° 63.

1186. MACQUEEN POPE (W. J.). — *The story of music-hall.* London, Allen, 1950, 459 p. pl.

1187. PULLING (Ch.). — *They were singing.* London, Harrap Books, 1951.

1188. RACHILDE. — *Yvette Guilbert.* Quo Vadis, Juil.-Sept. 1951.

1189. BUSSELL (Jan). — *Plays for puppets.* London, Faber, 1951, 192 p.

Cinq pièces pour marionnettes.

1190. ARNDT (Friedrich). — *Das Handpuppenspiel. Erzierische e Wert und praktische Anwendung.* Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag, 1950, 101 p.

1191. PIRON (Maurice). — *Tchantchès et son évolution dans la tradition liégeoise.* Liége, lib. P. Gothier, 114 p.

1192. PURSCHKE (H. R.). — *Das ABC des Handpuppenspiels.* Rotenburg and Fulda, Deutscher Laienspiel Verlag, 1951, 114 p.

1193. STEAD (Ph. John). — *Mr Punch.* London, Evans, 1951.

1194. WRIGHT (John). — *Your puppetry.* London, Sylvan Press Ltd, 1951, in-12, 132 p.. 4 h.t., 135 schémas.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS

1195. EVANGHELATOS (A.). — *La musique dans la tragédie antique et le drame moderne.* Le Mouvement Musical (Athènes), Fasc. 10, 1949.

1196. HADZIAPOSTOLOU (A.). — *Histoire de l'opéra grec.* Ibid., Fasc. 10 à 16.

1197. KRAUSE (E.). — *Briefe über die Oper die Erneuerung der Musikbühne.* Dresden, Dresdnen-Verlag, 1951, 142 p.

1198. SKIADARESSIS (Sp.). — *L'esthétique et l'éthique musicale des Anciens Grecs.* Rev. Anglo-Hellénique (Athènes), Fasc. 7, 1949.

1199. SPANOUDI (Sophie). — *La musique de la Grèce antique.* Création Hellénique, Fasc. 26, 1949.

1200. — *La musique accompagnant la tragédie antique.* Néa Hestia (Athènes), Fasc. 533, p. 1169.

1201. — *Les compositeurs grecs de musique pour les tragédies antiques.* Ibid., Fasc. 534, p. 1268.

b) **Danse et Ballet**

1202. — *Dancers and critics.* London, Cyril Swinson, 1951.

1203. BRAHMS (Caryl). — *A seat at the ballet.* Londres, Evans, 1951.

1204. KOUSSIADIS (G.). — *Danses de la Grèce antique et moderne.* Athènes, s.i., Ed. 1949, in-8°, 106 p.

Evolution et diverses formes de la danse. Description des danses guerrières, religieuses, populaires, dionysiaques, théâtrales. Points communs entre les danses antiques et modernes.

1205. LIFAR (Serge). — *Thèmes chorégraphiques.* **R.T.** N° 16.

1206. — *Existe-t-il une nouvelle esthétique dans la danse ?* La Ronde des Arts, N° 1, 1951.

1207. MARSHALL (Francis). — *Sketching the ballet.* London, Studio, 1951.

1208. VAILLAT (Léandre). — *Ballets de l'Opéra de Paris.* Paris, Amiot-Dumont.

1209. — *La danse à l'Opéra de Paris.* Paris, Albin Michel, 24 h.t. en 5 coul., 192 p.

c) **Arts plastiques et graphiques**

1210. CALENDOLI (G.). — *I Castelli Valdostani nel teatro di Giuseppe Giaccosa.* Scenario N° 14, 1951, p. 34, ill.

1211. JULIEN (E.). — *Les Affiches de Toulouse-Lautrec.* Ed. du Livre, Monte-Carlo, 1951, 101 p., 39 pl., in-4° raisin.

1212. FLORISOONE (Michel), DORTU (M. G.) et JULIEN (E.). — *Toulouse-Lautrec.* Paris, Imp. Studium, 1951, gr. in-4° non paginé.

1213. PIRCHAN (Emile). — *Bühnenmalerei. Das Malen von Theaterdekorationem.* 2e Edit. avec 133 ill. Ravensburg. O. Maier, 1950, 175 p.

d) Cinéma

1214. CONTINI (E.). — *Magia del teatro e realta del cinema.* N° 15-16, p. 14.

1215. EISENSTEIN (S.). — *Film forms. Essays in film theory.* Edt. and Tranl. by J. LEYDA. London, Dobson, 1951, XI-279 p.

1216. LABORDE-GUICHE. — *Petite histoire du cinéma et des cinéastes.* Paris, F. Nathan, édit. 1951, 155×220, ill.

e) Radio et télévision

1217. DOAT (Jan). — *Théâtre radiophonique.* **R.T.** N° 17.

1218. WILLIAMS (S.). — *Plays on the air. A survey of drama broadcasts.* London, Hutchinson, 1951, 272 p.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

1219. BRAY (René). — *L'introduction des « vers mêlés » sur la scène classique.* **P.M.L.A.**, Juin 1951, Vol. LXVI, N° 4.

1220. LOTE (G.). — *Histoire du vers français.* T. I, *le Moyen Age.* Paris, Boivin, 1949, in-8°.

Voir aussi N° 1087.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1221. — *Leigh Hunt's dramatic criticism* 1808-1831. Edit. by Lawrence Huston Houtchens and Carolyn Washburn Houtchens. New-York, Columbia University Press 1949, 347 p.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1222. BEER (Jean de). — *La tragédie contemporaine.* **R.T.** N° 16.

1223. BRUN (A.) et LATIL (R.). — *La pastorale de Noël.* Traditions et Calendes (Catalogue d'Exposition, Marseille, 1949).

1224. GRAVEL (G. E.). — *The decline of tragedy in the early nineteenth century.* Microfilm Abstracts, N° 2, 1943, 107-8.

1225. MAYER (C. A.). — « *Satyre* » *as a dramatic genre.* Paris, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1951, T. XIII.

1226. SIDERIS (J.). — *Le drame historique.* Lettres Chypriotes (Nicosie), Fasc. 168.

b) Personnages

1227. DUBOS (Charles). — *Le double visage de Cyrano.* Paris, Ph. Delatte, Paris, 1951.

Du personnage réel au héros d'Edmond Rostand.

1228. GUTWORTH (Marcel). — *Le comique du serviteur chez Molière.* Symposium, Nov. 1950.

1229. GONZALEZ RUIZ (N.). — *Definicion de Don Juan.* Rev. de las Indias, 1949, N° 111.

1230. ZAJOTTI (Adolfo). — *Da Tirso da Molina a Zorilla. La leggenda di Don Giovanni.* Scenario N° 17-18, 1951, p. 20.

1231. LODOVICI (C. V.). — *Nascita di Falstaff.* Scenario, N° 14, 1951, p. 7.

1232. STEFANO (C.). — *Sir John Falstaff.* Palcoscenico, N° 28, 1951.

1333. ERRANTE (V.). — *Il mito di Faust.* Vol. I : *Dal personnagio storico alla tragedia di Goethe.* Firenze, Sansoni, 1951, in-8°.

c) Thèmes

1234. MARTIN (H. M.). — *Notes on the Cephalus Proscris Myth as dramatized by Lope de Vega and Calderon.* Modern Language Notes, Av. 1951.

1235. NEUKOMM (Ruth Rosemarie). — *Die Bösen der französischen Tragödie.* Thèse Lettres, Zurich, 1950, 93 p.

HISTOIRE ET TECHNIQUE DU THEATRE EN U.R.S.S. [1]

La conception de l'histoire du théâtre en tant qu'histoire des œuvres dramatiques, des idées et des acteurs, fait place en U.R.S.S., dans la deuxième décade de ce siècle, à l'étude de l'image scénique et de l'évolution de sa technique. Les problèmes proprement scéniques passent au premier plan en 1920, avec l'adjonction, à l'Institut d'Histoire des Arts de Pétersbourg, d'une section d'Histoire du Théâtre qui s'inspire des exemples français et allemand.

Les méthodes qu'entend appliquer la nouvelle section sont exposées par son animateur :

A. GVOZDEV : *Les résultats et les tâches d'une histoire scientifique du théâtre,* in *Tâches et méthodes de l'étude des arts.* « Academia », Pét. 1924. [2]

QUELQUES OUVRAGES MARQUANTS PUBLIÉS PAR L'INSTITUT

Essais sur l'histoire du théâtre européen. Recueil sous la direction d'A. GVOZDEV et A. SMIRNOV. « Acad. », Pét. 1923 (La commedia dell'arte est traitée par C. MIKLACHEVSKI).

Le théâtre ancien en Russie : XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Recueil sous la dir. de V. PERETZ. « Acad. », Pét. 1923.

Le spectacle ancien en Russie. Recueil sous la dir. de V. VSEVOLODSKI-GUERNGROSS. « Acad. », Lén. 1928.

Bien que combattue, à partir de 1930 environ, comme « formaliste », l'étude de l'image scénique continue à occuper une très grande place dans l'historiographie théâtrale russe, sans doute parce que, d'une part, celle-ci est largement alimentée par l'apport de praticiens de la scène, et que, d'autre part, un grand nombre de publications vise un but pratique : mettre la technique théâtrale à la portée des innombrables groupements d'amateurs [3], étudiants, écoliers, soldats, clubs ouvriers, kolkhozes, etc. Mais on s'efforce de combiner l'étude de la forme avec l'interprétation politique et sociologique.

---

(1) Ce relevé est nécessairement incomplet, tant en raison du foisonnement d'ouvrages russes sur le théâtre que de la difficulté de se les procurer.

(2) L'indication des éditions, lorsqu'il s'agit des éditions d'Etat, est omise.

(3) Le mot « amateurisme » étant banni du vocabulaire soviétique, on emploie le terme : « initiative artistique ».

OUVRAGES GÉNÉRAUX

V. VSEVOLODSKI-GUERNGROSS : *Histoire du théâtre russe*, v. I-II. Préface et réd. gén. d'A. LOUNATCHARSKI. (Théa-Ciné-Presse », Lén.-Moscou 1929.

A. GVOZDEV et A. PIOTROVSKI : *Histoire du théâtre européen (Th. antique. Th. de l'époque féodale)*. V. I. « Acad. », 1931.

Recueils non périodiques : *Du Théâtre* (les principaux 1926, 1929).

Histoire du théâtre soviétique. V. I. *Les théâtres de Pétrograd au seuil du communisme de guerre*, 1917-1921. Acad. Scient. des Arts, 1933.

S. MOKOULSKI : *Molière. Les problèmes de son art.* 1935.

Recueil Occidental. 1937.

A. GVOZDEV : *Le théâtre de l'Europe occidentale à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle.* 1939.

S. MOKOULSKI : *Histoire du théâtre en Europe occid.* V. I-II., 1936-1939.

B. WARNECKE : *Histoire du théâtre russe* (III^e^ éd. posthume; la I^re^ remonte à 1907).

E. STARK : *L'opéra de Pétersbourg et ses maîtres.* 1890-1910. « Art », 1940.

A. DGIVILEGOV et G. BOIADGIEV : *Histoire du théâtre de l'Europe occidentale depuis ses origines jusqu'à 1789.* 1941.

S. IGNATOV : *Histoire du théâtre moderne en Europe occid.* 1942.

S. MOKOULSKI : Chapitres sur le théâtre, in *Histoire de la litt. française*, V. I. Acad. des Sciences, 1946.

M. MOROZOV : Chapitres sur le théâtre, in *Histoire de la litt. anglaise*, V. I. Acad. des Sciences, 1946.

Y. OSNOS : *Le drame historique soviétique.* « L'écr. sov. », 1947.

S. DANILOV : *Etudes sur l'histoire du théâtre dramatique russe.* Recommandé comme manuel aux instituts et écoles de théâtre. « Art », 1948.

Y. KORNFELD : *Les théâtres.* Acad. de l'Architecture, 1948.

Y. GRINVALD : *Trois siècles de scènes moscovites.* « L'ouvrier de Moscou », 1949.

D. POKHITONOV : *Le passé de l'opéra russe.* VTO, 1949.

Tanéev et l'opéra russe. VTO, 1946 (recueil).

Rakhmaninov et l'opéra russe. 1947 (recueil).

M. LANKOVSKI : *Chaliapine et l'opéra russe.* « Art », 1947.

LA THÉORIE DU « RÉALISME SOCIALISTE »

L'ensemble de la production théâtrale dans tous les domaines s'inspire des directives du « *Comité spécial pour les affaires artistiques* » auprès du Conseil des Commissaires du Peuple, et des « *Conférences des metteurs en scène de l'Union Sov.* » (la première en 1939) dont les travaux sont publiés.

Le style préconisé et universellement adopté est celui du « réalisme socialiste ».

Sont considérées comme « exemplaires » les scènes ayant une tradition réaliste : le Théâtre Artistique de Moscou et le Maly (Petit) Théâtre (Moscou). Des bibliothèques entières leur sont consacrées.

Les chefs de file sont Stanislavski et Stchepkine, le second considéré comme le prédécesseur direct du premier. La réimpression des *Mémoires d'un acteur serf*, de Stchepkine, depuis longtemps oubliés et introuvables, et la publication des écrits de Stanislavski influencent tous les ouvrages. (1)

Notre travail sur les classiques, par les metteurs en scène AKIMOV, VINER, KROLL, SOLOVIOV, etc. 1936. (Ce recueil est fréquemment cité de façon négative : les outrances et les licences commises par ses auteurs à l'égard du texte ont précipité la condamnation du « formalisme » sur scène et de son porte-parole reconnu Meyerhold.)

P. MARKOV : *Portraits théâtraux.*

Y. YOUZOVSKI : *Pièces et spectacles.* 1939.

Le metteur en scène au théâtre soviétique. Recueil. « Art », 1940.

G. BOIADGIEV : *La théâtralité et la vérité.* « Art », 1945.

Le théâtre soviétique. Le 30e anniversaire de l'Etat sov. Recueil. VTO, 1947.

B. ALPERS : *La voie du théâtre soviétique.* « Pravda », 1947.

Les classiques russes au théâtre. Inst. d'Etude Scient. de la Musique et du Théâtre. Lén., « Art », 1947.

Problèmes du réalisme socialiste. Recueil. « L'écr. sov. », 1948.

B. ROSTOTSKI : *Histoire de la lutte du théâtre soviétique pour la valeur idéologique et le réalisme.* Acad. des Sciences, 1950.

PRINCIPAUX OUVRAGES TECHNIQUES, PARUS DEPUIS 1938

N. PETROV : *L'acteur et l'image scénique.* Treize leçons d'art dramatique. — L'ABC du théâtre. — Le metteur en scène lit une pièce.

B. SOUCHKIEVITCH : *Les sept étapes du travail sur le rôle.*

S. BIRMAN : *Le labeur de l'acteur.*

Y. KRENKE : *L'éducation de l'acteur.*

V. SAKHNOVSKI : *Le travail du metteur en scène. — Comment enseigner la mise en scène. — Anna Karénina. — Travail sur le spectacle.*

Pensées à propos de la mise en scène, 1947.

N. GORTCHAKOV : *Entretiens sur la mise en scène.*

F. KAVERINE : *La technique du travail sur une petite scène.*

N. GUILAROVSKAIA : *Le costume historique russe pour la scène.* « Art », 1945.

S. BALOUKHATY : *Travaux pratiques.* 1946.

M. TCHEKHOV : *La technique de l'acteur.* 1946.

---

(1) Etant donné le nombre d'ouvrages touchant chacune de ces questions, des notices bibliographiques spéciales leur seront consacrées, de même qu'aux ouvrages sur le théâtre français.

I. RAPOPORT : *Le travail de l'acteur.* 1947.

Les acteurs et les rôles. Recueil. VTO, « Art », 1947.

R. RAUGUL : *Le maquillage.* Recommandé comme manuel aux établissements d'enseignement théâtral. « Art », 1947.

La présentation du spectacle. Fondements de la technique. Recueil sous la dir. de N. GORTCHAKOV. 1948.

E. SARITCHEVA : *La technique de l'élocution scénique.* « Art », 1948.

Les maîtres du théâtre et l'art de l'acteur. (Bibl. d'initiative artist.). 1949.

Le travail du metteur en scène sur la pièce soviétique. Recueil Inst. d'Hist. des Arts. « Arts », 1950.

Le Club des travailleurs du théâtre publie la série : « *L'art de l'acteur* ».

Les sections du VTO (Société Théâtrale Panrusse) publient des recueils : « *Entretiens créateurs* », sur diverses questions, dirigés tour à tour par des maîtres de la scène.

BIOGRAPHIES

Mémoires, souvenirs, autobiographies d'acteurs et de metteurs en scène du XIX^e^ et du XX^e^ *siècles.* — Collection « Academia ». — Collection VTO. — Collection « Art » (Section des Editions d'Etat). — Collection de la « Jeune Garde » : Les vies remarquables (entre autres des vies d'acteurs).

Chaque ouvrage est généralement muni de notes introductives, de commentaires, de glossaires et d'une iconographie.

TEXTES

Les nouvelles éditions d'auteurs dramatiques contiennent presque toujours, à côté de commentaires littéraires, l'histoire scénique des œuvres. Des textes anciens inaccessibles sont réédités ou imprimés pour la première fois.

La comédie et l'opéra-comique russes du XVIII^e^ siècle. Réd. de P. BERKOV. « Art », 1950.

La dramaturgie soviétique, vol. I. « Art », 1948; vol. II, 1950.

Le répertoire du « Théâtre du jeune Spectateur ». Vol. I-II-III, 1950.

Plusieurs séries de monographies de pièces classiques et modernes contiennent chacune le texte, accompagné de son histoire générale, d'une étude de sa mise en scène et parfois de la discussion de celle-ci. Une série spéciale est consacrée aux opéras et aux opéras-comiques.

Des sections spéciales se consacrent à l'étude de certains auteurs : Le Cabinet des théâtres nationaux des peuples de l'U.R.S.S., Le Cabinet du théâtre d'Ostrovski et de la dramaturgie classique, Le Cabinet du théâtre de Gorki et de la dramaturgie soviétique.

ils publient des matériaux et des études ainsi que des monographies des pièces dans les séries : Bibliographie du théâtre d'Ostrovski, de Tchékhov, etc.

RECUEILS ET PÉRIODIQUES

Travaux du Musée Théâtral Bakhrouchine, Moscou.

Annales de l'Institut Théâtral Lounatcharski, Leningrad.

Annuaires et Recueils de la Section « *Théâtre et Musique* » de l'Institut d'histoire des arts. Acad. des Sciences, Leningrad.

Almanach Théâtral de la Société Théâtrale Panrusse (VTO).

Annuaires et Recueils publiés par les Musées des différents théâtres.

Principale revue : *Le Théâtre* (mensuelle).

Le dernier Annuaire de l'Institut d'histoire des arts annonce de vastes travaux en cours dont l'ensemble doit se présenter comme une sorte de codification de l'histoire universelle du théâtre russe, 6 vol.; de l'opéra russe, 5 vol.; 40 monographies sur divers théâtres nationaux de l'U.R.S.S.. 4 monographies sur les théâtres des nations slaves : polonais, tchécoslovaque, bulgare et yougoslave.

Parallèlement, on prépare de vastes histoires des théâtres des nations occidentales. La première à paraître sera une grande Histoire du théâtre en France.

Nina GOURFINKEL.

CHRONOLOGIE
DES
SPECTACLES

Date. Lieu. Etablissement. *Titre de l'œuvre.* Genre (P. : Pièce; Com. : Comédie; Dr. : Drame; Tr. : Tragédie; Vaud. : Vaudeville; R. : Revue; Sp. : Spectacle; Op. : Opéra; Opér. : Opérette). AUTEUR. MUSICIEN. Metteur en scène, Décorateur-costumier. Interprète (Nom du personnage).

MAI-JUILLET 1951

MAI

2. — **Théâtre des Champs-Elysées.** *Le Consul.* Op. 3 a. Gian-Carlo MENOTTI. Dir. Orch. Thomas SCHIPPERS. Avec Russel George, Patricia Neway, Marie Powers, Gloria Lane, Norman Kelly, Léon Lishner, David Aiken, Maria Marolo, Maria Paradiso, Elinor Warren, François Manachino.

2. — **Grand-Guignol.** *Une Garce.* Dr. Louis-Jean FINOT. Avec Sylvia Mairey, Yvon Cazeneuve, Louis Perdoux, Max Dejean. — *Nuit Corse.* Dr. Charles HELLEM et Pol d'ESTOC. Avec Maryse Leroy. — *Y a un fou dans la maison.* Christian de LANANT. Avec Renée Gardès. — *Nounouche.* Henri DUVERNOIS.

4. — **Bouffes-Parisiens.** *La Belle de Mai.* Com. 3 a. Juliette SAINTGINIEZ. Jacques CHARON, DESHAYS. Avec Anne Vernon (Francine), Georges Grey (Philippe), Dominique Nohain (Jean-Louis), René Sarvil (Ulysse), Paulette Ogué (Solange).

7. — **Vieux-Colombier.** Compagnie Philippe Kellerson. *Saint-Just.* Jean-Claude BRISVILLE. Philippe KELLERSON. André QUELLIER. Avec Alain Gilbert (Saint-Just), Serge Bossac (Danton), Philippe Kellerson (Robespierre), Claude Marcan Carnot), Pierre Marteville (Barère), Elisabeth Hardy (Louise), Abel Jores, Lucien de Lhoste, J.-P. Lituac.

8. — **Mathurins.** *L'Héritière.* P. 2 a., 7 tabl. Ruth et Augustus GOETZ, d'apr. roman Henry James, tr. Louis Ducreux. Marcel Herrand. Michel Juncar. Avec Michèle Alfa (Catherine), Jean Marchat (le Docteur Sloper), Yolande Laffon (Lavinia), Monique Mélinand (Mrs. Montgomery), Jacqueline Dufranne

(Mrs. Almond), Françoise Solyé (Lucy), Jacqueline Marbaux (Maria), Bernard Noël (Morris Townsend), Michel Choisy (Arthur Townsend), Carlo Satias (le cocher).

8. — **Œuvre** (mardis). Compagnie René Kerdaly. *Le Diable Blanc*. John WEBSTER, tr. et ad. Jacques Morel et Jean Fuzier. Mise en sc. René Kerdaly. Déc. André Morin. Avec Claudette Dorvan (Vittoria Corombona), Hubert Postic (Bracciano), René Kerdaly (Flaminio), Joachim Pilar (Francisco de Médicis), Jean Ludovic (Camillo), Edith Kora (Isabella), etc...

9. — **Ambigu.** *Une Nuit de Folie*. Opér. Jean Airel et F. Richard. — J. J. Medinger. René Chardy et sa troupe, avec Fernand-René.

11. — **Marigny.** *La Maison des Morts*. Mimodrame de Pierre SONNIER, d'après le conte de Guillaume APOLLINAIRE. Pierre Sonnier. Henri Courbel et Jacques Wolben. Mus. Maurice JARRE. Avec William Sabatier, Anne Carrère, J.-F. Calvé. (Représentation unique.)

12 et 15. — **Salle Conservatoire.** Orchestre des Cadets du Conservatoire. *Le Docteur Miracle*. Op. 1 a. Bizet (création). Avec Gérard Rouger, Huguette Prudhon. — *Le Soldat Magicien*. Op. 1 a. Philidor (non joué depuis 1795). Et divertissement chorégraphique sur *Un Bal* de Berlioz.

16 au 28. — Festival de BORDEAUX. (1) **Grand Théâtre.** *Les Saisons*. Ballet. Henri SAUGUET (création). Collab. Jacques Dupont. Chorégraphie Léonide Massine. Avec le concours du Grand Ballet du Marquis de Cuevas. **Le 24 :** *Falstaff*. Op. Verdi. Par les artistes de la Scala de Milan.

18. — **Opéra-Comique.** *Le Bal du Pont du Nord*. Ballet 2 a. (créé le 5 mai 1951 à l'Opéra de Lille sous titre *L'Heure Flamande*). Jacques DUPONT et Hubert DEVILLEZ. Chorég. Léonide Massine. André Masson. Christiane Vaussard (Adèle), Ninon Lebertre (Marion), Michel Gevel (le père), Constantin Tcherkas (le frère), Jacques Chaurand (Baude), Lucien Mars. Orchestration Jacques Météhan.

19. — **L'Arbalète.** *Mon cocu de mari*. Vaud. 3 a. Jean DE SENONNE. Avec Dora Doll, Robert Sandri, Marcel Charvey, Lisa Doren, Nita Malber.

23. — **Monceau.** *Prête-moi ta plume*. Com. 3 a. Claude LE SACHE. Mise en sc. Jean-Jacques Daubin. Avec Gilbert Gil (Arthur), Jacqueline Cadet (Danièle), Hélène Ronsard (Noëlle), Michel Marsay (Jean).

23. — **Marigny.** Ballets de l'Amérique Latine. Présentés par J.-P. Fernandez.

---

(1) Notre revue n'est pas en mesure d'étendre l'information de cette chronologie aux spectacles présentés en province et hors de France. A titre exceptionnel, nous nous efforcerons de signaler celles des représentations données hors de Paris et de nos frontières qui nous paraîtront revêtir un intérêt tout particulier : lorsqu'il s'agira de *créations* ou de *reprises* d'ouvrages importants n'ayant pas été remontés à Paris ou en France depuis de longues années. Nous nous excusons à l'avance des lacunes que notre information comportera inévitablement dans ce double secteur, préférant encourir le reproche d'être incomplets que de passer systématiquement sous silence des manifestations isolées mais caractéristiques.

24. — Ambassadeurs. *O ma Maîtresse.* 3 A. Jacques DEVAL, d'ap. T. RATTIGAN (Version de Mme Marianne André). Henri Bernstein. Higgins et Laverdet. Victor Francen (Sir Michael Fletcher), Alice Cocéa (Comtesse Tamarowska), Jane Martel (Katia), Marthe Alycia (Mrs Fletcher), Jeanine Clarville (Betty), Christiane Carlove (Miss Dell), René Martin (David).

25. — Porte Saint-Martin. *Au pays du soleil.* Opér. 2 a., 10 tabl. Henri ALIBERT et René SARVIL. Musique Vincent SCOTTO. Rellys (Chichois), Jacques Taillade (Titin), Mireille Ponsard (Mado), Gaston Gabaroche (Rizoul), Lucette Dux (Miette), Jean Trest (Le Sidi), Loulou Darty (Mme Estassi), Berkil (Inquiet), Max Amyl (Franis)...

25. — Potinière. *Le Collier de Perles.* P. 4 a. Lucien FRANÇOIS. Jean Marchat. Jacques Damiot. Muni (Jeanne), Marcel André (Bresson), Renée Corciade (Masso), Marc Cassot (Jean).

27. — Rouen. Parvis de la Cathédrale. *Faut-il brûler Jeanne ?* Mystère en 3 mansions. Alexandre ARNOUX. Jan DOAT. Edmond BOURNON. Avec Claude Nollier (Jeanne), Louise Conte (Isabeau de Bavière), Jean Marchat (l'évêque Cauchon), Roland Alexandre (Charles VII), Louis Arbessier (l'archevêque de Reims), Gemond Vital (La Hire), Raphaël Albert-Lambert, René Alone, Génika Athanasiou, Babiche, Marguerite Cassan, Clarisse Deudon, René-Fleur, Vincent Hury, Jean Le Poulain, Piccoli, Pignol, Jean Thibault.

18. — Variétés. *Une Folie.* P. 4 a. Sacha GUITRY. Avec Sacha Guitry, Lana Marconi, Jacques Morel, Jeanne Fusier-Gir, Sophie Mallet.

30. — Comédie-Française. Salle Luxembourg. Création à la C.-F. *L'Homme que j'ai tué.* P. 3 a. Maurice ROSTAND. Julien Bertheau. Roger Dornès. Denis d'Inès (Gaspard von Holderlin), Julien Bertheau (Lui), G. Vitray (Frauschlieb), Louis Eymond (le Prêtre), Mony Dalmès (Angelica), Jeanne Boitel (Louise von Holderlin), G. Duard (Augusta). — *Le Chevalier Canepin.* 1. a. Henri DUVERNOIS (Reprise). Jacques Charon. Avec G. Chamarat, Marco Behar, Roland Alexandre, Gisèle Casadesus.

31. — Daunou. Maria Mascelli : 8 pièces à une voix. *Soir de Générale* (J. Van den Esch). *La Présentation* (Courteline). *Le Portrait* (Denys Amiel). *Le Fantôme de Marseille* (Jean Cocteau). *La Cage* (Gabriel Arout). *L'Intimité* (Charles de Peyret-Chappuis). *Phèdre* (André Ransan). *Le Miroir* (André Palau).

En Mai : Florence. Théâtre de la Scala (Mai Florentin). *Le Martyre de Saint Sébastien* (version scénique intégrale en 5 actes) de G. d'ANNUNZIO et Claude DEBUSSY. Mise en sc. : Bronislav Horovica. Déc. et Cost. : Nicolas Benois. Chef d'orch. : Victor de Sabata. Avec Vera Korène (Saint Sébastien), Henriette Barreau, Jean Davy, Jacques François, Hélène Duc, etc... Chant : Janine Micheau et Hélène Bouvier. — *Orphée,* de HAYDN (*création*). Mise en sc. : Guido Salvati. Chef d'orch. : Erich Kleiber. Avec Tyge Tygesen (Orphée), Maria Callas (Eurydice), Boris Christoff (Créonte). — *Don Juan,* de GLUCK. Déc. et Cost. : A.-M. Cassandre. Avec Jean Babilée (Don Juan) et Nathalie Philippart (Elvire).

JUIN

Lundis de Juin : Potinière. Les Comédiens de l'Etoile : *La Farce du Chaudronnier,* transposition de GASSIE DES BRULIES. Avec Marc Monjon, Jean Ludovic, Françoise Bouchard. — *La Fausse Agnès ou Le Poème Campagnard.* Com. 3 a. Destouches. Avec Jeanine Reynold, Coudert.

1. — **Comédie Champs-Elysées.** Reprise : *Ardèle ou la Marguerite.* Jean ANOUILH. Roland Pietri. Jean-Denis Malclès. Denise Perret (la Comtesse), Françoise Christophe (Nathalie), Héléna Manson (la Générale), Solange Certain (Ada), Claude Sainval (Villardieu), Marcel Pérès (le Général), Jacques Castelot (le Comte), Michel Herbault (Nicolas), Nadia Barentin (Marie-Christine), Jacques Delvigne (Toto), Roger Lauran (le Bossu). — *Un Caprice.* 1 a. Alfred de MUSSET. Claude Sainval. Francine Galliard-Risler. Denise Provence (Mathilde), Françoise Christophe (Mme de Léry), Jean Martinelli (Chavigny), Jean Vallienne (un domestique).

1. — **Opéra-Comique.** *Madame Bovary.* Dr. lyrique 3 a. 7 tab. d'après Gustave FLAUBERT. Livret René Fauchois. Mus. Emmanuel Bondeville. Chef d'orch. Albert Wolff. Louis Musy. André Planson. Jacqueline Brumaire (Emma), Roger Bourdin (Lheureux), Michel Dens (Rodolphe), E. Rousseau (Homais), Jeanne Mattio (Félicité), Louis Rialland (Charles), C. Clavensy (Rouault).

2. — **Charles de Rochefort.** *Comme dit l'Abbé.* Com. Christian ARGENTIN. Christian Argentin (l'Abbé), Frédérique Hébrard, Germaine Grainval, André Philippe, Thérèse Rigault, Roger Weber, Louis Velle, Max Harry.

3 au 10. — **Toulouse.** Deuxième Festival International de Musique. **Capitole.** Le 3 : *La Force du Destin.* Op. 4 a. Fr. Piave-Giuseppe VERDI. Dir. Molinari-Pradelli. Artistes de la Scala de Milan et des grands théâtres italiens. — Le 8 : *Abraham.* Choréo-drame d'après « Le Mystère d'Abraham » de F. CHAVANNES. Adapt. et mise en sc. Maurice Sarrazin. Mus. Marcel Delannoy. Chorégr. Janine Charrat. Avec la Compagnie du Grenier de Toulouse et Janine Charrat.

5 et 12. — **Comédie Wagram.** Pièces en 1 acte. Introduction d'Edmond Sée. *Une bonne adresse,* de Gérard NERY. *Derrière la porte,* d'Edmond SEE. Avec Maxime Fabre, Albert Michel, Gaby Bruyère. *Le Lapin,* de Georges-Marie BERNANOSE. *Un Imbécile,* de Luigi PIRANDELLO, trad. Benjamin Crémieux. Avec Jean Christian, Alexandre Rignault.

5. — **Studio Champs-Elysées.** *Les Ténèbres de la Charité.* Tr. 1 a. René BRUYEZ. Avec Fanny Robiane, Henry Vermeil. *La Question d'Argent.* 1 a. Octave Souhart. Avec Fanny Robiane, Jean Berger.

7. — **Antoine.** *Le Diable et le Bon Dieu.* P. 3 a. 11 tabl. Jean-Paul SARTRE. Louis Jouvet. Félix Labisse. Francine Galliard-Risler et Schiaparelli. Pierre Brasseur (Gœtz), Maria Casarès (Hilda), Jean Vilar (Heinrich), Marie Olivier (Catherine), Henri Nassiet (Nasty), Jean Toulout (Tetzel), Maurice Lagrenée (Schmidt), Anne-Marie Cazalis (la Sorcière), Henry

Darbrey (l'Evêque), Tristan Sévère (le premier Prophète), Chauffard (Karl), Maurice Dorleac, Georges Sellier, etc...

7, 14, 21 et 28. — Charles de Rochefort. Les Comédiens de la Licorne : *La Station Champbaudet.* LABICHE et Marc MICHEL. Alain Carel. Mus. Jean-Baptiste CASSANDRE.

9. — Théâtre du Quartier Latin. Spectacle Michel de Ré (en additif au programme présenté le 21 avril) : *Les Grenouilles,* d'ARISTOPHANE.

11 au 30. — Théâtre des Champs-Elysées. Les *Ballets Espagnols* de Pilar LOPEZ (Les Goyescas, le Capriccio Espagnol, Triana, Alborada del Graciozo...).

12 au 25. — Strasbourg (Cour du Palais de Rohan). Festival de musique italienne et française. Les 14 et 15 : Représentations de la Comédie-Française. *Le Bourgeois Gentilhomme,* de MOLIERE et LULLI. Mise en sc. Jean Meyer. Décors et Cost. Suzanne Lalique.

14. — Studio des Champs-Elysées. *Jupiter.* P. 3 a. Robert BOISSY. Pierre Valde. Marina de Berg (Bérangère), Jeanne Herviale (Mme Balbuzard), Charles Vissières (M. Balbuzard), Gamil Ratib (l'Inconnu), Jacques Pagès (le Cousin), Rudy Tallarita (le Facteur), Line Carrel (la Bonne).

15. — Athénée. Centre Dramatique de l'Ouest. 15 et 16 : *La Méprise.* Com. 1 a. MARIVAUX. Hubert Gignoux. Bernard Dufour. Françoise Bonneau (Lisette), Monique Baudry (Hortense), Jacqueline Chabrier (Clarice), Guy Parigot (Frontin), Bertrand Jérome (Ergaste), Henry Grangé (Arlequin). *Barberine.* Com. 3 a. Alfred de MUSSET. Hubert Gignoux, Bernard Dufour. Mus. Pierre Philippe. Jean-Pierre Darras (Astolphe de Rosemberg), Jacqueline Chabrier (Barberine), Bertrand Jérome (le Comte Ulric), Henry Grangé (l'Hôtelier), Jacques Gheusi (le Chevalier Uladislas), Monique Baudry (Béatrix d'Aragon), Guy Parigot (Polacco), Françoise Bonneau (Kalekairi), Georges Goubert (premier Courtisan), François Marié (deuxième Courtisan). — 19 au 21 : *Les Chevaliers de la Table Ronde.* Dr. 3 a. Jean COCTEAU. Hubert Gignoux, Serge Creuz. Michel Michalon (Merlin), Georges Wilson (Artus), Jean-Pierre Darras (Gauvain), Jacqueline Chabrier (Blandine), Monique Baudry (Guenièvre), François Marié (Segramor), Hubert Gignoux (Lancelot), Bertrand Jérome Galaad). — 22 au 24 : *L'Ecole des Femmes.* Com. 5 a. MOLIERE. Hubert Gignoux. Paul-Charles Roux. Jacques Mauclair (Arnolphe), Roger Guillo (Chrysalde), Henry Grangé (Alain), Jeannette Granval (Georgette), Françoise Bonneau (Agnès), François Marié (Horace), Guy Parigot (le Notaire), Jean-Pierre Darras (le Clerc), Guy Parigot (Enrique), Bertrand Jérome (Oronte). *La Critique de l'Ecole des Femmes.* Com. 1 a. MOLIERE. Monique Baudry (Uranie), Françoise Bonneau (Elise), Jeannette Granval (Climène), Jean-Pierre Darras (le Marquis), François Marié (Galopin), Bertrand Jérome (Dorante), Guy Parigot (Lysidas). — 26 au 30 : *La Mégère Apprivoisée.* SHAKESPEARE, adapt. et mise en sc. Henry Grangé. Jean Bertholle. Mus. Ivan Devriès. Jacques Vielle (Lucentio), Henri Poirier (Tranio), Roger Guillo

(Baptista), Danièle Condamin (Catherine), Françoise Bonneau (Bianca), Guy Saint-Jean (Gremio), Jacques Gheusi (Hortensio), Yves Bridault (Biondello), Jacques Amyrian (Petruchio), Guy Parigot (Grumio), Jacques Gheusi (le Pédagogue), Yves Bridault (Curtis), Henry Grangé (le Tailleur, Vincentio).

16. — **Casino Montparnasse.** *Ma Nuit est à Toi.* Opér. vaud. Jean AIREL. Mus. Henri Planchar. Avec Colette Lys, Jean Daven, Noël Langes.

18. — **Théâtre de la Fontaine des Quatre-Saisons.** Spectacles de variétés. *Le Dîner de têtes.* PREVERT. Les Marionnettes de Georges Lafaye. Danses de Jacques Reverdy...

20. — **Salle Richelieu.** *Antigone.* Tr. 5 épisodes. SOPHOCLE, tr. André Bonnard. Mus. André JOLIVET. Henri Rollan. Chorég. Jacques Charron. Décors et Cost. Nersès Bartau. Mony Dalmès (Ismène), Renée Faure (Antigone), Henriette Barreau (Eurydice), Jean Yonnel (Tirésias), Julien Bertheau (le Chœur), André Falcon (Hémon), Jean Davy (Créon), Paul-Emile Deiber (le Soldat), Georges Baconnet (le Coryphée), Paul Ecoffard (le Messager). *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire.* Com. 1 a. MOLIERE. Jacques Clancy. Georges Chamarat (Sganarelle), Marcel Le Marchand (Villebrequin), Jacques Clancy (Lélie), Georges Vitray (Gorgibus), Maurice Porterat (Gros René), Marco Behar, Gisèle Casadesus (la femme de Sganarelle), Yvonne Gaudeau (Célie), Denise Gence.

20 Juin au 10 Juillet. — **Festival de Lyon.** Parvis de la Cathédrale Saint-Jean. Les 20, 21 et 22 : *Jedermann.* Hugo VON HOFFMANNSTHAL. Avec Fernand Ledoux, Béatrix Dussane, Madeleine Robinson. Mise en sc. Charles Gantillon. — A Charbonnière, les 22, 23 et 24 : *Mozart.* Reynaldo HAHN. Sacha Guitry. Avec Maurice Escande, Jeanne Boitel. — Théâtre antique de Fourvières, les 26, 27 et 28 : *Le Songe d'une Nuit d'Eté.* SHAKESPEARE, tr. Pierre Messiaen. Mus. E. Trillat. Charles Gantillon. Georges Wakhevitch. Avec Maurice Escande; Claude Nollier, Maurice Baquet, Antoine Balpêtré, Jacques Dacqmine, Odile Versois et Compagnie Alain Bouvette. — Théâtre de Fourvières, les 2 et 3 Juillet : *Grand Ballet du Marquis de Cuevas.* — Fourvières, les 5 et 6 Juillet : *Le Cid.* CORNEILLE. Julien Bertheau. Avec Jean Yonnel, Louis Seigner, André Falcon, Renée Faure, Thérèse Marney. — 8 et 9 Juillet : Récital Victoria de Los Angeles. — Le 10 Juillet : *Le Roi David,* d'Arthur HONEGGER. Avec Janine Micheau, Christiane Gayraud, Pierre Mollet, Jean Giraudeau, et *Noces,* de STRAWINSKY.

23. — **Deauville.** Le 23 : Compagnie Raymond Hermantier. *A chacun selon sa faim.* J. MOGIN. Mus. G. DELERUE. R. Hermantier. — 30 Juin : Compagnie Raymond Rouleau. *Anna Karénine,* d'ap. L. TOLSTOI. Adapt. et mise en sc. R. Rouleau. Lila de Nobili (création). — 1er Juillet : Compagnie R. Rouleau. *La neige était sale.* G. SIMENON. Adapt. Simenon et F. Dard. R. Rouleau, Lila de Nobili. — 14 Juillet : *Le Château du Carrefour.* Odette JOYEUX.

23. — Comédie Wagram. *Colin-Maillard.* Com. 3 a. Georges-Henri FOREAU (Prix théâtral 1951 de la Ville de Nice). J.-H. Duval. Nicole Riche (Françoise), Danielle Roy (Dolorès), Perrette Souplex (Simone), Luce Fabiole (Maria), J.-H. Duval (Pierre), Christian Bertola (Jean), Robert Seller (Morin), Lucien Hector (Moreuil).

23 Juin au 6 juillet. — Perpignan. Festival d'Art Dramatique. Organisat. : André Var. Palais des Rois de Majorque : *Richard III.* SHAKESPEARE. Adapt. André Obey. *Le Carrosse du Saint Sacrement.* P. MERIMEE. — Créations : *Le Poids du Miracle.* Yvon BELEVAL. *La Parade de Bolosa.* Quet et Darbon.

25. — Huchette. Compagnie « Les Comédiques » (le lundi) : *Les Méfaits du Tabac.* TCHEKHOV. *L'Ombre de la Ravine.* J.M. SYNGE. *Les Balances.* G. COURTELINE.

25 Juin, 5, 6 et 7 Juillet. — Salle Mouffetard. Compagnie du Thyrse : *Si le Diable s'en mêle.* Bouffonnerie dramatique 3 a. Emile NOEL. Mus. Marcel Schu. Déc. Jean Herrmann. Mise en sc. Gilles Léger.

26. — Monceau. Reprise : *On demande un ménage.* Com. 3 a. Jean de LETRAZ. Emard (Jacques), Lioté (Pierre), Charles Bouillaud (Octave), Jean-Pierre Martin, Jacqueline Erly (Adrienne), Poulcet (Sabine), Jacky Leroy (Colette).

28 Juin au 2 Juillet. — Vieux Colombier. Concours Nationaux de Théâtre Populaire.

28 et 29. — Cour de la Sorbonne. Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne : *Médée.* EURIPIDE, trad. Louis Méridier. Mise en sc. Xavier de Courville.

29. — Capucines. *Paris Frivole* 51. Revue nouvelle avec André Randall.

29 Juin au 13 Juillet. — Parvis Notre-Dame. *Le Jeu du Parvis,* d'ALBERT-JEAN et Georges de WISSANT, et *Le Vray Mistère de la Passion,* d'Arnould GREBAN, adapt. Ch. Gailly de Taurines et Lionel de la Tourrasse. Mise en sc. Pierre Aldebert. Dispositif scénique André Boll. Direction musicale Jacques Chailley. 1.200 acteurs et figurants. Avec Juliette Verneuil (Notre Dame), Fanny Robiane (Saint Michel), Jean Davy (Pilate), Daniel Ivernel (Judas), Jacques Berlioz, André Carnège, André Varennes, Raoul Marco, Georges Cusin, Fred Pasquali (Satan), Pierre Magnier (Caïphe), Robert Rocca, Louis Arbessier, Léo Peltier, Georges Saillard et Guy Kerner (Jésus).

30. — Opéra. 50e anniversaire de la mort de Verdi. Théâtre San Carlo de Naples. 30 Juin et 6 Juillet : *Jeanne d'Arc.* Dr. lyrique 1 prologue et 3 a. Témistocle SOLERA. Musique Giuseppe VERDI. Chef d'orchestre Michele Lauro. Gino Penno (Charles VII), Renata Tebaldi (Jeanne), Ugo Savarèse (Jacques), Luciano Della Pergola (Delil), Italo Tajo (Talbot). — 1er et 4 Juillet : *Le Bal Masqué.* Mélodrame 3 a. Antonio SOMMA. Musique Giuseppe Verdi. Dir. Gabriele Santini. Ferrucio Tagliavini (Ricardo), Carlo Tagliabue (Renato),

Dragitza Martini (Amélia), Ebe Stignani (Ulrica), Alda Noni (Oscar), Gerardo Gaudioso (Silvano).

30 Juin au 8 Juillet. — **Arras.** Festival d'Art Dramatique. Compagnie Catherine Toth-André Reybaz. 30 Juin : *Le Sicilien ou l'Amour Peintre.* MOLIERE. *André Del Sarto.* Alfred de MUSSET. — 3 Juillet : Veillée Poétique et Musicale. — 4 et 5 Juillet : *Pierre et le Loup.* Ballet Serge PROKOFFIEF. *La Dame Verte.* Catherine TOTH. — 6 et 7 Juillet : *La Foire de la Saint-Barthélemy.* Ben JONSON. Adapt. Jean Catel et André Reybaz. — 8 Juillet : *L'Impromptu d'Arras.* Jean VAUTHIER.

30. — **Lido.** *Rendez-vous.* Revue présentée par Pierre-Louis GUERIN et René FRADAY.

JUILLET

5. — **Renaissance.** Spectacle Sylvain Dhomme. *Un homme de trop.* P. 1 a. Georges GARAMPON. Musique Marcel VAN THIENEN. Lucien Nat (Ferrare), Christine Chesnay (Béatrice), Marcel Raine (Fréhaut), etc... — *Le chant de l'amour et de la mort du Cornette Christophe Rilke,* d'après Rainer Maria RILKE. Musique Pierre BARBAUD. Avec Robert Postek, François Chomette, Reine Courtois, Claude Thibaut, François Perrot, Jacques Jeannet, Sylvain Dhomme. Mise en sc. Sylvain Dhomme. Décors Jacques Noël.

6. — **Cour d'honneur de l'Institut de France.** Concert musique ancienne. Orch. Lamoureux dir. Richard Blareau : Lulli, Couperin, Rameau. Et *Les fourberies de Scapin,* de MOLIERE, par le Grenier de Toulouse.

7 au 28. — **Aix.** Festival. *L'Enlèvement au Sérail.* MOZART. Décors et Cost. André Derain. Mise en sc. Pierre Bertin. *Le Mariage Secret.* CIMAROSA. *Le Téléphone.* MENOTTI. Chantés par Maria de Los Angeles, Morales, Emmy Loose, Eugenia Zareska, Pierrette Alarie, Graziella Sciutti, Gérard Sousay, Ollendorff, Angelo Mercuriali, Ernst Haeffliger. Au programme des concerts : Beethoven, Haydn, Bartok, Strawinsky. Orch. des Concerts du Conservatoire, de la Suisse Romande. Dir. E. Bour, Hans Rosbaud, J. Martinon, Ernest Ansermet.

11 au 29. — **Opéra.** Rentrée de Tamara Toumanova. Créations : *La vie de l'homme. La Légende de Saint Thomas.* Reprises : *Phèdre. Gisèle. Le Lac aux Cygnes. Coppelia.*

13. — **Potinière.** *Madeleine-Pigalle.* Revue Lucien RIMELS. Mus. Charles Chavillon. Déc. René Lefèvre.

13. — **Cour du Cloître Saint-Séverin.** Compagnie Roger Paschel. *Henry IV.* SHAKESPEARE. Avec Jacques Mauclair (Falstaff), Serge Lhorca (Holspur), Geymond Vital (Henri IV), Monique Maerten (Lady Mortimer), Isabelle Lobbe (Lady Percy).

15 au 25. — **Avignon.** Festival annuel d'Art Dramatique, fondé par Jean Vilar. Dans la cour du Château des Papes : *Le Cid.*

CORNEILLE. Jean VILAR. Léon Gischia. Avec Gérard Philipe (Rodrigue), Jean Vilar (le Roi), Pierre Asso (Don Diègue), Jean Leuvrais (Don Gormas), Jean Negroni (Don Sanche), Jeanne Moreau (l'Infante), Françoise Spira (Chimène). — *Le Prince de Hombourg*, de KLEIST. Trad. et adapt. de Jean Curtis. Musique Maurice JARRE. Mise en sc. Jean Vilar. Décors et Cost. Léon Gischia. (*Création en France.*) Avec Gérard Philipe, Jean Vilar, Jeanne Moreau, etc... — Dans les jardins d'Urbain V : *La Calandria*, du Cardinal de BIBBIENA. Trad. et adapt. de Michel Arnaud. Mise en sc. René Dupuy, Décors et Cost. Léon Gischia. Avec Gérard Philipe, Jean Vilar, J.-P. Moulinot, Monique Chaumette, etc...

15 à la fin de Juillet. — Quimper, Fougères, Vitré, Rennes, Sanxay (Arènes gallo-romaines). *Cymbeline*. SHAKESPEARE (*Création en France*). Trad. et adapt. Jacques Tournier et Maurice Jacquemont. Musique de Claude ARRIEU. Mise en sc. Maurice Jacquemont. Décors et Cost. Raoul Ubac. Avec Maurice Jacquemont, José Quaglio, Paul Guers, France Descaut, Anne Legrand et les Comédiens du Centre Dramatique de l'Ouest (Directeur : Hubert Gignoux).

21. — Vienne (Théâtre Antique de). *Incarnada* ou *La Victoire des Morts*, de Gabriel AUDISIO. (Création.) Mise en sc. Jean Hervé.

22 au 31. — Sainte-Odile (Monastère du Mont). *Le Mystère de Sainte-Odile*. Œuvre inédite de Charles GUYARD. Mise en sc. Louis Brezé. Avec Fanny Robiane et 70 acteurs parisiens et alsaciens.

28 au 31. — Orange (Théâtre Antique d'). Chorégies. Directeur : Hervé.

28. — *Antoine et Cléopâtre*. SHAKESPEARE. Trad. et adapt. nouvelle de Philippe Soupault. Musique Amable MASSIS. Mise en sc. Jean Hervé. Dispositif décoratif Roger Dornès. Avec Jean Hervé (Marc Antoine), Maurice Escande (Pompée), Jean Marchat (César Octave), Louis Arbessier, Jacqueline Morane (Cléopâtre), France Delahalle.

29. — *Andromaque*. RACINE. Commentaire musical emprunté à Gabriel FAURE. Avec Annie Ducaux (Andromaque), Véra Korène (Hermione), Maurice Escande (Oreste), Jean Marchat (Pyrrhus).

30. — Ballets du Marquis de Cuevas. Concert avec le concours de l'Orchestre des Concerts Coolnne et du Chanteur Raoul Jobin, sous la direction de Georges Sebastian. Au programme : Wagner, Berlioz. Participation chorégraphique de Janine Solane.

31. — *Orphée*, de GLUCK.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 JANVIER 1952
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

TABLE DES MATIÈRES

1951

Affiches : Lieux d'affichage des comédiens à Paris en 1753, par François de Dainville 248-253
De Lormel, imprimeur 254
Pour un inventaire des affiches des XVII[e] et XVIII[e] siècles 255-260
Aristipe, le « Talma de l'Amérique » par Sylvie Chevalley 185-190
Assemblée Générale 1951 61-64
Bibliographie N° 1 à 330 88-108
331 à 639 204-226
640 à 923 316-336
924 à 1235 433-453
Chronologie des spectacles Août 1950-Janvier 1951 109-118
Février-Avril 1951 337-346
Mai-Juillet 1951 459-467
Circulation Comique : la Venue des manuscrits de Molière au Château de la Ferrière, par D. Gobillot ... 413-414
Comédie Fabuleuse à Athènes (A propos de la), par B. Zimmer 403-405
Conférences : le 300[e] anniversaire de la publication de la première partie du Roman Comique par Ph. V. Th. 402
Daly (Les séjours à Paris d'un magnat du théâtre, Augustin), par Renée Lelièvre 294-298
Deburau (Sur Jean-Gaspard et son fils Jean-Charles), par Tristan Rémy 177-179
Décoration Théâtrale dans les collèges de Jésuites au XVII[e] siècle, par François de Dainville 355-374
Documents relatifs à l'Histoire du Théâtre conservés aux archives du Département de la Seine et de la Ville de Paris, par Michel Fleury 288-291
Dullin (Lettres inédites de) 388-391
Emissions : « Prestiges du Théâtre » (Notes et documents en marge des) 59-420
La Farce et les Farceurs 421
Gœthe et le Théâtre 420
L'Histoire de France au Théâtre .....

Entretiens (En marge des)

Problèmes de la Mise en scène des Classiques 54
La Comédie Classique, le point de vue de l'historien, par Robert Pignarre 375-378
Le point de vue du metteur en scène par Louis Jouvet 378-387
Documents sur quelques scènes de l'*Agamemnon*, d'Eschyle à l'Opéra en 1886, par Jacques Heuzey 55
Le Théâtre Elisabethain 281-283
La Tragédie Classique 283-287

Expositions : Décorateurs français : A.-M. Cassandre, Maurice Brianchon, Yves Bonnat, Christian Bérard, par Hélène Leclerc 191-194
Un demi-siècle aux Archives Nationales et Départementales 1900-1950. Palais Soubise, Octobre 1951, par Léon Chancerel et R.M. M. 400-401
Les Marionnettes liégeoises 194
Les Origines du Cirque en France 194
Le Siècle de l'invention théâtrale, exposition du Palais Giardini de Venise, par Héléne Leclerc 392-399
Toulouse-Lautrec et le Théâtre en France, par Jean Nepveu-Degas 274-280

La Farce dans Aristophane et les Origines de la Comédie en Grèce, par Paul Mazon 7-18
La Figuration exotique et médiévale, par F. D. 411
Les Fournisseurs des « Théâtres de Société au XVIII[e] siècle », par S. 418
Gide : Notes et documents, par Paul Blanchart 261-266
Lettre d'André Gide sur *Saül* 266
Notes sur *Œdipe*, par Jean Vilar 268
Travail auprès d'André Gide pour les *Caves du Vatican* à la Comédie Française, par Jean Meyer 270
Histoire et Technique du Théâtre en U.R.S.S., par Nina Gourfinkel 454-458

In Memoriam.

Suzanne Després, par Robert Kemp 302-304
François Fratellini et la Comédie clownesque, par Tristan Rémy 304-307
H.-R. Lenormand. Notes et documents, par Paul Blanchart 167-176

Livres et Revues.

Alliés (Albert-Paul). *Une ville d'Etats, Pézenas aux XVI[e] et XVII[e] siècles, Molière à Pézenas* (Léon Chancerel) 69
Amico (Silvio d'). *Storia del Teatro Drammatico* (Léon Chancerel) 74
Ancely (R.). *Histoire du Théâtre et du Spectacle à Paris sous l'ancien régime* (F. D.) 311
Architecture et Dramarturgie (Georges Jamati) 65
Beare (W.). *The Roman Stage* (A. Ernout) 66
Black (A. et Ch.). *Dancers and Critics* (P. M.) 87

Brereton (Geoffrey). *Jean Racine. A Critical Biography* (Pierre Mélèse) 200

Brun (A.). *Les Origines de la Pastorale marseillaise* (Ph. V. T.) 425

Cadieu (Martine). *Lycette Darsonval* (P. M.) 86

Castegnino (Paul H). *Esquema de la Litteratura argentina* (1717-1949) (R.-M. M.) 82

Chevalley (Sylvie). *La première saison théâtrale française à New-York* (R.-M.M.) 430

Copeau (Jacques). *Mise en Scène des Fourberies de Scapin* (Léon Chancerel) 72

Corneille (Pierre). *Tartuffe ou la Comédie de l'hypocrite*, présenté par Henri Poulaille, Georges Mongrédien, 199

Dainville (François de). *Le Ratio Discendi et Docendi de Jouvancy* (L. Ch.) 425

Debauve (Dr H.-J.-L.). *La jeunesse bretonne de Marie Dorval* (L. Ch.) 198

Deck (Pantaléon). *Histoire du Théâtre français à Strasbourg* (1681-1830) 196

Doisy (Marcel). *Etudes : Vondel, Ibsen, Pirandello* (Paul Blanchart) 78

Dolin (Anton). *Pas de Deux, The art of Partering* (P. M.) 203

Dussane : *Notes de Théâtre* (Ph. V. T.) 424

Encyclopédie Théâtrale (L. Ch.) 311

Francis (Basil). *Fanny Kelly of Drury Lane* (Léon Chancerel) 81

Georgin (René). *Pour un meilleur français* (P. B.) 83

Haskell (Arnold L.). *Baron at the Ballet* (P. M.) 87

Haskell (Arnold L.). *In his true centre* (P. M.) 430

Hudson (Lynton). *The English Stage* (1850-1950) (R.-M. M.) 201

Jasinski (René). *Molière et le Misanthrope* (Léon Chancerel) 426

Jourdain (Francis). *Né en 76* (L. Ch.) 314

Kemp (Robert). *Edwige Feuillère* (Jean Nepveu-Degas) 308

Kernolde (George R.) *From Art to Theatre, Form and convention in the Renaissance* (Hélène Leclerc) 75

Knight (R. C.). *Racine et la Grèce* (Léon Chancerel) .. 425

Kurtz (Maurice). *Jacques Copeau, Biographie d'un Théâtre* (Jean Nepveu-Degas) 71

Lalou (René). *Le Théâtre en France depuis 1900* (Paul Blanchart) 70

Lejeune (Honoré). *Bruxelles. Théâtre 49* (Paul Blanchart) 312

Loiselet (Jean-Louis). *De quoi vivait Molière* (L. Ch.) . 198

Lido (Serge). *Ballet, Album de photos* (P. M.) 202

Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet (Ph. Van Tieghem) 77

Mélanges d'histoire du Théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen (Ph. Van Tieghem) 77

Molière, L'Estourdy ou les Contretemps, publié par P. Mélèse (L. Ch.) 428

Michaut (Pierre). *Le Ballet Contemporain* (J. B. C.) 85
Mulk (Ray Anand). *The Indian Theatre* (Rose-Marie Moudouès) 82
Nardin (Pierre). *Jules Renard et son Théâtre : étude de style* (L. Ch.) 311
Nattiez (Jean). *Un siècle et demi de vie théâtrale à Amiens* (René Thomas) 195
L'Opéra de Paris 85
Oster (Louis). *Les opéras du répertoire courant* (André Boll) 310
Pares (Jacques). *Le Théâtre à Toulon durant la révolution* (J. N.) 197
Pearson (Heskett). *The Last actor managers* (L. Ch.) .. 200
Pitrou (Robert). *L'Opéra italien au* XVIII^e^ *siècle* (André Boll) 201
Purdom (C. B.). *Producing Shakespeare* (Ph. Van Tieghem) 429
Radine (Serge). *Anouilh, Lenormand, Salacrou : Trois dramaturges à la recherche de leur vérité* (P. Blanchart) 313
Rocamora (Luis Trenti). *Repertorio de la dramatica colonial hispano americana* 82
Reynolds (Ernest). *Modern English Drama. A survey of the theatre from* 1900 (R.-M. M.) 83
Schaikevitch (A.). *Serge Lifar et le ballet contemporain* (P. M.). 86
Schérer (Jacques). *La dramaturgie classique en France* (Ph. Van Tieghem) 67
Souriau (Etienne). *Les Deux cent mille situations dramatiques* (Georges Jamati) 66
Théâtre de France (L. Ch.) 315
Tugal (Pierre). *La Danse et les danseurs* (P. M.) 202
Vaillat (Léandre). *La Danse à l'Opéra de Paris* (André Boll) 431
Valmy-Baisse (Jean). *D'un palier de la Comédie Française* (Sébastien) 74
Villiers (André). *La Psychologie de l'art dramatique* (Léon Chancerel) 309
Ward (Winifred). *Theatre for Children* (Léon Chancerel) 83
Williamson (Audrey). *Theatre of two decades* (R.-M. M.). 432
Winter (Marrian Hannah). Soutenance de thèse : *Le Théâtre du Merveilleux* (P. M.) 432
Worms Barretta (Rose). *Le Nid, un foyer d'artistes à la Belle Epoque* (L. Ch.) 201

Maison où habita Molière (La), Rue des Jardins, par M. Bouvet 415
Montansier (Documents inédits sur la), par P. Leroy.. 406-408
Mariage de Molière et le Registre de la Grange (Le), par René Bray 179-181
Molière aux marionnettes, par Georges Speaight 298-299
Molière choréauteur, par Serge Lifar 127-132
Source nouvelle de Molière (Une), par A. Stegmann 416

La Parade Foraine ou Arlequin dentiste à propos du tableau de Watteau de Lille, par L. Chancerel 292
Racine : Une curieuse requête de l'arrière petite fille de Racine, par M. Bouvet 182
Représentations Théâtrales à Aups (Var) 411-412
Ribié (Notes sur Louis-François et Jacques Philippe Jules) 419
La Scénographie italienne de la Renaissance à nos jours, par Hélène Leclerc 19-31
Shaw (G.-B.), par René Lalou 43-49
Songe (La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVII[e] siècle), par Jacques Morel 153-161
Catalogue des songes contenus dans les tragédies françaises publiées entre 1610 et 1691 161-163
Thème du rêve dans le Clitandre de Pierre Corneille et The Dream de Donne, par Pierre Legouis..... 164-166
Suggestions du Comte Léon de Laborde, Directeur des Beaux Arts concernant les divers problèmes du Théâtre il y a cent ans, par Léon Moussinac 300-301
Théâtres du château de Versailles (Les), par Alfred Marie 133-152
Théâtre du château de Fontainebleau (Salle du), par Alfred Marie 237-247
Théâtre au collège : Programme d'une représentation théâtrale dans l'ancien collège de Beauvais par Robert Launay 409-410
Le Théâtre Santa Izabel par Olga Obry 51
Théâtre russe : Les origines du Théâtre russe. Les Théâtres des serfs, par Nina Gourfinkel 32-42
Trivelin (Un descendant de), par Nina Gourfinkel 417
Troupes de comédiens et marionnettes à Genève au XVIII[e] siècle, par Jacques Guyet 183-185

ILLUSTRATIONS

Affiche du premier spectacle du Hofftheater 422
Affiche pour une représentation de la troupe serve de S. Apraxine de Moscou 40
Affiche pour *Les Trois Sultanes* (1777) 256
Alceste dans la Cour de Marbre de Versailles 135
Avril (Jane) par Toulouse-Lautrec 277
Bartet et Mounet-Sully dans *Antigone* de Sophocle par Toulouse-Lautrec 279
Le Bourgeois Gentilhomme, Décor de Suzanne Lalique pour la Comédie Française 377
Les Caves du Vatican. Maquettes et décors de J.-D. Malclès 273

Cérémonie de la transmission du masque sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne 60
« Cour Royale » dessin de Giacomo Torelli di Fano .. 22
« Cour Royale » dessin de Giovanni Maria Galli Bibiena 26
Dionysos, satyres et bacchantes 7
Fac-Similé du Registre de la Grange 180-181
Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus à Versailles..... 135
Forteresse : Dessin par Francesco Galli Bibiena 25
Fratellini (la Famille) en 1908 305
Gœthe et Corona Schröter dans *Iphigénie* 423
Henri IV de Pirandello, décor de Luciano Baldessari.. 30
L'Ile et le Palais d'Alcine, Versailles, par Carlo Vigarani 396
« Isola d'Alcina » Giulio Parigi 395
« Isola d'Alcina ardente » Giulio Parigi 396
Jouvet (Louis) (1887-1951) 235
Laporte (Jean-François Rozière dit) 293
Leloir et Moreno dans *Les Femmes Savantes*, par Toulouse-Lautrec 278
Lucifer, mise en scène de J. De Meester, plan du dispositif 79-80
La Mer déchaînée, dessin d'Ottavio Burmacini..... 24
Le Misanthrope, décor de Louis Süe pour la Comédie Française 377
Le Navire de Amerigo Vespucci, Dessin d'Alfonso Parigi 23
Neumann (Christiane) 423
Œdipe (Croquis de Jean Vilar pour) 269
Orléans (Théâtre) 185
Le Palais Théâtre d'Ostankino près de Moscou 36
La Parade Foraine ou Arlequin dentiste par F.-J. Watteau 293
Parc Royal, dessin de Giovanni Antonio Galliari 26
Plan de l'affichage à Paris en 1753 252
Programme d'une représentation de collège..... 356-357
Le Propriétaire foncier et ses serfs, dessin russe 32
Répertoire du Théâtre de Fontainebleau en 1763 254
La Rue des Jardins 415
Savary (Henry), par Toulouse-Lautrec 276
Scaramouche, frontispice d'H. de Gissey 59
Scène d'une représentation pour la canonisation des S. S. Ignace et Xavier 355
Scène pour le Théâtre de l'Académie du Port de Bologne, par Francesco Galli Bibiena 25
Schröter (Corona) 423
Shaw (G.-B) 43
Le Siège de la Vertu, Pont-à-Mousson 369
Décor pour les « Suppositi » de l'Arioste, dessin anonyme du XVI[e] siècle 19
Tapié (Gabriel) par Toulouse-Lautrec 277

Le Temple de Salomon, dessin de Basoli 28
Théâtre des Boulevards : 1779. L'Ambigu Comique et les Variétés Amusantes, Aquarelles de St-Aubin 50
Théâtre du Château de Fontainebleau :
— Coupe de l'aile de la Belle Cheminée 237
— Coupe du Théâtre en 1754 244
— Partie de plan du château, aile de la comédie en 1682 239
— Théâtre, coupe de longueur et coupe de largeur.. 242
Théâtre du Château de Versailles :
— Balcon du Roi 152
— Coupe de la Salle des Ballets, projet de Vigarani.. 137
— Ensemble des loges destinées au Roi, à la Reine, à la Cour 142
— La loge du Roi, projet 141
— Petite salle, aile Gabriel, loge royale 148-149
— — la scène 150
— Plan de la nouvelle salle des comédies proposée à faire sous la grande salle des gardes 143
— Plan de la Salle des Ballets, projets de Vigarani.. 138
— Projet de Gabriel pour la salle à élever sur la scène de l'Opéra 146
— Salle des comédies, Cour des Princes, projet de Mansard 139
— Salle des comédies, de Mansard 140
— Salle construite dans la cage de l'Escalier de Gabriel, décorée en trompe-l'œil par Hubert Robert. 151
— Salle construite en 1747 pour les fêtes du mariage du second Dauphin..... 145
— Théâtre devant la grotte de Thétys 133
Théâtre de Weimar, au temps de Gœthe 421

Supplément au N° I-II de la quatrième année

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Debureau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII^{e}

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ

en vente :

Gustave ATTINGER

L'ESPRIT DE

LA COMMEDIA DELL'ARTE

DANS LE THEATRE FRANÇAIS

1 vol. 24 x 16, 490 p. Bibliographie, index des noms et des pièces

Prix : 990 Francs

P. LEROY

LE MECHANT

NOTES SUR UN MANUSCRIT DE GRESSET

1 plaquette 24 x 15, 24 pages avec 2 pl. hors-texte (Portrait de Gresset, par Natier, et fac-simile d'un feuillet du manuscrit)

Prix : 100 Francs

Prochainement :

Henri TRIBOUT DE MOREMBERT
Archiviste de la ville de Metz

LE THEATRE A METZ

Tome I : DU MOYEN-AGE A LA REVOLUTION

LIBRAIRIE THÉATRALE, 3, RUE MARIVAUX, PARIS

Le Gérant: G. RUAUD